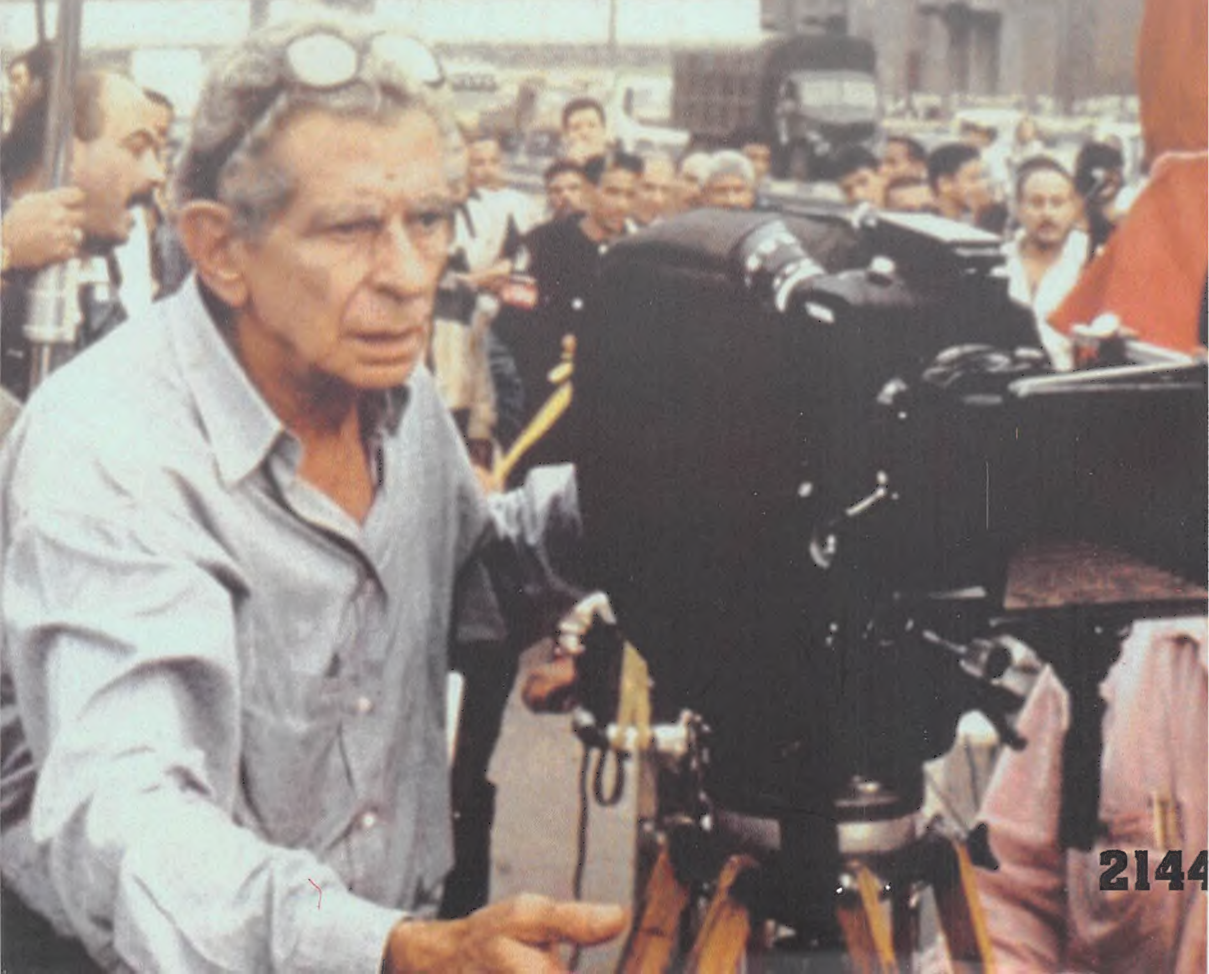
المركز القومى للترجمة

المشروع القومى العربى فى سينما يوسف شاهين

تأليف: مالك خورى

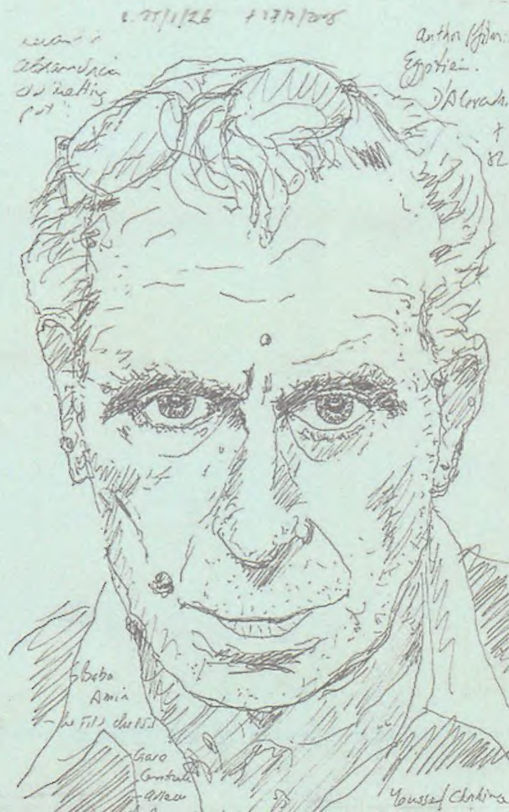
ترجمة وتقديم: حسين بيومى

المشروع القومى للترجمة



2144

ينطلق ربط أفلام شاهين فى هذا الكتاب – من حيث الجوهر – بالأوضاع الاجتماعية والسياسية؛ من أن "فكرة المشروع القومى العربى والهوية القومية العربية التى ظهرت ونضجت منذ خمسينيات القرن الماضى كونت وشكلت الجزء الرئيسى من أعمال شاهين"، ويرى المؤلف أنه "بوفاة عبد الناصر تحددت نهاية هذا المشروع، وأصبح مشروعًا غير منجز، ومن ثم تغير فهم شاهين للمشروع القومى العربى من مشروع قائم على التحالف الطبقى إلى مشروع بديل قائم على الصراع الطبقى".



تصميم الغلاف : نسرين كشك

المشروع القومي العربي

في سينما يوسف شاهين

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

إشراف: كاميليا صبحى

- العدد: 2144
- المشروع القومى العربى فى سينما يوسف شاهين
- مالك خورى
- حسين بيومى
- الطبعة الأولى 2013

هذه ترجمة كتاب:

The Arab National Project in Youssef Chahine's Cinema
By: Malek Khouri

الصور إهداء من شركة أفلام مصر العالمية (يوسف شاهين)

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 Fax: 27354554

المشروع القومى العربى
فى سينما يوسف شاهين

تأليـــــــف: **مالك خورى**

ترجمة وتقديم: **حسين بيومى**



2013

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

خورى، مالك
المشروع القومى العربى فى سينما يوسف شاهين، تأليف: مالك خورى؛ ترجمة وتقديم: حسين بيومى.
ط١، القاهرة، المركز القومى للترجمة، ٢٠١٣
٤٣٦ ص، ٢٤ سم
١ - السينما - مصر.
٢ - المخرجون السينمائيون.
(أ) بيومى، حسين (مترجم)
(ب) العنوان ٧٩١,٤٣
رقم الإيداع ٢٠١٢/٤٣٤٢
الترقيم الدولى 978-977-704-987-0
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

تقديم

فى احتفال مهرجان القاهرة السينمائى الدولى، فى دورته العشرين عام ١٩٩٦، بمناسبة مرور مائة عام على دخول السينما إلى مصر عام ١٨٩٦، وضمن احتفالات العالم بمرور مائة عام على ميلاد السينما، قامت إدارة المهرجان باستفتاء مائة شخصية من السينمائيين والكُتاب والصحفيين والنقاد- ومن بينهم كاتب هذه السطور- تسألهم اختيار أهم مائة فيلم روائى مصرى من بين ٢٧٥٠ فيلمًا روائيًا مصريًا أنتجت حتى ذلك الوقت.

وقد شكَّلت أفلام يوسف شاهين الرقم الأعلى لأفلام مخرج واحد فى قائمة الأفلام المختارة وهى اثنا عشر فيلمًا، وهذه الأفلام حسب ما جاءت فى ترتيب القائمة هى: الأرض، وباب الحديد، والناصر صلاح الدين، وصراع فى الوادى، وإسكندرية .. ليه، والعصفور، وعودة الابن الضال، والمهاجر، والاختيار، وجميلة أبو حريد، وابن النيل، وحدوتة مصرية.

وأنا لا أورد هذا الإجراء للتدليل على قيمة يوسف شاهين ومكانة أفلامه فى السياق العام للسينما المصرية، وإنما لتأكيد مقدار هذه القيمة وتلك المكانة.

وأستطيع أن أضيف إلى تلك الأفلام المختارة وبكل استحقاق فيلمين آخرين، صنعهما يوسف شاهين- بعد تاريخ الاستفتاء المذكور- فى سنوات شيخوخته وقمة نضجه الفنى والفكرى، وهما: فيلم "المصير" الذى عالج فيه، ضمن موضوعات وأفكار أخرى، علاقة المثقف بالسلطة على خلفية الإرهاب الأصولى فى زمن انحدار دولة العرب فى بلاد الأندلس، وفيلم "هى فوضى"، الذى شارك فى إخراجه تلميذه خالد يوسف،

والذى تُعد شـهادته الأكثر جرأة على الديكتـاتورية والقمع وتفشى الفسـاد على غرار العصر المملوكى فى نظام مبـارك، علاوة على نبوءة الفيلم بالثورة الشعبـية ضد هذا النظام التى اندلعت شـرارتهـا الأولى فى ٢٥ يناير ٢٠١١؛ مطالبـة بالحـرية واسـترداد الجماهير الشعبية لكرامتها وتحقيق العدل الاجتماعى.

والآن، وبعد مرور أكثر من ثلاث سنوات على وفاة يوسف شاهين يمكن أن ننظر ليس فقط إلى أعماله الكبيرة والمفضلة بل إلى كل مـا تركه من أفلام باعتبارهـا جزءًا من تراثنا الثقـافى عمومًا وتراثنا السينمائى خصوصًا؛ وهو فى كل الأحوال سوف يظل تراثًا ثمينًا قدم فيه جوانب ولحظات قوية من الحياة المادية والروحية للمصريين، وسعى إلى رصد جـوهر حركة الواقـع فى مصر والعـالم العربى والعـالم، كمـا أن العـديد من أفلام يوسف شـاهين الكبيرة، بما تنطوى عليه من عمق الرؤية وسحر الفن، تقف جنبًا إلى جنب مع أرقى مـا فى تراثنا الثـقـافى المصـرى من الأدب والشـعـر والمسـرح والموسيقى والفنون التشكيلية.

يوسف شـاهين، إذًا، ليس مجرد مـخرج حِرفىّ خضع لإدارة منتج وأخرج أفلامًا كالسلع فى السـوق التجارية، وإنما هو صـانع أفـلام كبـير، أكد جـوهر إبداعه مكانة السينما باعتبارها فنًا رفيعًا إلى جانب محاولة احتوائها باعتبارهـا الفن الأكثر شعبية، وعـلاوة على ذلك لـم يكن يوسف شـاهين الفنان تكرارًا لغـيره ولكنه أضـاف الكثـيـر، وباختـزاله لمراحل فى تطور السينما المصرية، التى طالت طفولتهـا كثيرًا وعـانت من التشوهات، ساهم إلى حد كبير فى أن تصل إلى مصاف السينمات الكبرى فى العالم.

لا تتـوفـر لدينا مـصـادر ترصـد وتسـجـل بدقـة كل مـا يُكتب ويُنشـر عن الأفـلام ومخرجيها وصـانعيهـا من مقالات ودراسـات وأبحـاث، ومن ثم، وفى حدود علمى، فإن القائمة التى أوردها المؤلف فى نهاية الكتاب بالمراجع العربية لا تحتوى على كل ما نُشر عن أفـلام يوسف شـاهين بالعـربيـة، ورغم ذلك تضم هذه القـائمـة عشـرات المقـالات

والمتابعات النقدية علاوة على الكتب، وهى جميعًا ربما تؤكد أن يوسف شاهين هو صانع الأفلام الأكثر تناولاً فى الأدبيات السينمائية العربية، والحق أن هذه الأدبيات تُبرز الجهد الذى بذله نقاد كبار وكتّاب وصحفيون فى قراءة أفلام شاهين وتقييمها والقيام بالتوسُّط بين فنه وجمهوره، كما أن معظمها كتابات جادة تحوى نظرات ثاقبة وتأملات فى عالم شاهين السينمائى، وتبين أنه فنان السينما الأكثر إثارة للجدل فى السينما العربية، بالإضافة إلى أنها المصادر الأساسية التى يستشهد بها المؤلف فى كتابه الموجه إلى القراء فى الغرب.

وإذا كان يوسف شاهين قد وصف بأنه شاعر السينما العربية ومفكرها، فذلك يرجع إلى أن النقاش حول فنه باعتباره مبدعًا كبيرًا يثير الكثير من القضايا فيما يتعلق، مثلاً، بالصلة بين الجمالى والاجتماعى، وأعنى ما هو خاص بطبيعة الفن ومعايير الحكم الجمالى، وما يحتويه من مقومات الفن الأصيل فى علاقته الجدلية بالجوانب الاجتماعية والسياسية والتاريخية دون اختزال الفن فى مقولات عامة اجتماعية وسياسية، كما تعيد بعض أفلام شاهين طرح علاقة التلازم بين الشكل والمضمون التى أصبحت معتقداً تقليدياً نشأنا عليه؛ وذلك بتجسيد تلك الأفلام لفكرة أن الشكل هو الوسيلة الأساسية فى تطور الفنون جميعًا، وعلاوة على ذلك يطرح النقاش حول مجمل أفلام شاهين القضية الشائكة حول ارتباط الفن بالصناعة والتجارة فى السينما، وحرية الفنان فى الإبداع أمام ضرورات علاقات الإنتاج فى مجتمع رأسمالى قائم على الاستغلال.

لهذا كله يحتاج تراث يوسف شاهين السينمائى الآن إلى المزيد من القراءات والدراسات الشاملة التى تضع فنه فى إطاره الصحيح وفى سياقه المحلى والعالمى، كما أن بعض أفلامه الباقية طويلاً فى ذاكرة السينما المصرية فى حاجة إلى إعادة قراءة لإبراز ما أضافه، مثلاً، إلى الأسلوب وآليات السرد، ومدى أصالة هذه الإضافة وتأثيرها فى القدرة على إحداث الدهشة.

هذا الكتاب الذى أقدم ترجمته للقارئ العربى هو ثانى الكتب الصادرة بالإنجليزية عن يوسف شاهين، وكان إبراهيم فوال قد أصدرْ قبله كتاباً بالإنجليزية عام ٢٠٠٠ عن مطبعة جامعة أكسفورد بعنوان "يوسف شاهين ومصر الحديثة"، وهو فى الأصل دراسة أكاديمية من مستلزمات الحصول على الدكتوراه فى كلية الدراسات الشرقية، وكتاب فوال يعد "أول محاولة لتقديم منظور عربى عن شاهين إلى القارئ الغربى"، غير أنه أقل شمولاً؛ لاقتصاره على تحليل بعض أفلام شاهين إلى جانب استعراض الخلفيات الثقافية لنهوض السينما المصرية، ونمو صناعة السينما وارتباطها بالثقافة الشعبية دون أن "يعكس المؤثرات الأيديولوچية فى أعمال شاهين أو يُعالج العلاقة بين الموضوع والشكل".

على أن حماسى لترجمة كتاب مالك خورى يرجع إلى أنه يُعنى ببعض ما ذكرته آنفًا من القضايا المثارة حول فن شاهين، ولأنه يخلو من جفاف الدراسات الأكاديمية، وأخيراً وليس آخراً لأنه كتاب سجالى موجه فى الأصل إلى القارئ الغربى، وربما يكون من المفيد أن يطلع القارئ العربى على الطابع السجالى فى الكتاب حول فنان هو الأكثر إثارة للجدل بين فنانى السينما العرب.

والكتاب حسب المؤلف "معنىّ بمواجهة نزعة فى الغرب تجعل أفلام شاهين تكتسب قيمتها فى إطار سينما العالم الثالث فقط"، وعليه فإنه "يعيد وضع علاقة شاهين بالسينما فى بيئتها ومصادرها وجمالياتها العربية، وفى السياق الخاص بقرابتها للمشروع القومى العربى"، وهذه العلاقة الأخيرة هى بالتحديد ما يثير الفضول، ربما لأنها المرة الأولى التى تربط فيها دراسة شاملة عن شاهين بين أعماله ومشروع قومى نهضوى.

ينطلق ربط أفلام شاهين فى هذا الكتاب، من حيث الجوهر، بالأوضاع الاجتماعية والسياسية من أن "فكرة المشروع القومى العربى والهوية القومية العربية التى ظهرت

ونضجت منذ خمسينيات القرن الماضى كونت وشكلت الجزء الرئيسىً من أعمال شاهين". ويرى المؤلف أنه "بوفاة عبد الناصر تحددت نهاية هذا المشروع، وأصبح مشروعًا غير منجز، ومن ثم تغير فهم شاهين للمشروع القومى العربى من مشروع قائم على التحالف الطبقى إلى مشروع بديل قائم على الصراع الطبقى".

الحماس لترجمة هذا الكتاب لا يعنى بالضرورة قبولى لكل ما يرد به من وجهات نظر وزوايا رؤية، وإقرارى بصحة ما يجيء به أحيانًا من آراء واقتباسات، كما لا يعنى الحماس أيضًا تطابق آرائى السياسية مع منطلقات المؤلف فيما يتعلق بمسألة المشروع القومى العربى؛ فهو مثلاً، يربط فى إطار هذا المشروع بين تحقيق مهام الثورة الوطنية الديمقراطية فى مصر والبلدان العربية رغم ما بينهما من اختلاف فى مراحل النمو الاجتماعى والسياسى. وبالمثل، فإنه يقرن طوال الوقت السينما المصرية بالسينما العربية رغم الفارق الشاسع بينهما عمومًا من حيث التاريخ والإنتاج والانتشار والتأثير، ولكنى أتفق مع المؤلف فى تحليله النهائى حول فشل البرجوازية المصرية فى تحقيق مهام الثورة الوطنية الديمقراطية، كما أبدى احترامى وتقديرى لتحليلاته حول الفنى والجمالى فى أفلام شاهين، وحول دور شاهين باعتباره مثقفًا عضويًا، علاوة على الاستبصارات الأصيلة عن شاهين المؤلِّف السينمائى، من خلال تعريف لا يخضع لتعريفات نظرية المؤلف فى الغرب، وإنما يسهم بمفهوم جدير بالتأمل عن دور السينمائى المؤلف فى العالم الثالث.

ينبغى أن أشير إلى أن الكتاب، فى الأصل، موجه إلى القارئ الغربى غير المطلع على تاريخ العالم العربى وواقعه، ومن ثم فإن المؤلف يلجأ أحيانًا إلى الاستطراد لتقديم خلفية سياسية، ولإلقاء الضوء على لحظات مهمة تتعلق بتحليله الاجتماعى والسياسى، وعلاوة على ذلك فإنه يستخدم مناهج متعددة، كما هو متبع عادة الآن فى الغرب فيما بعد الحداثة؛ ويتضح ذلك أيضًا من عناوين المراجع الأجنبية التى استعان بها والتى

أوردها فى نهاية الكتاب، وقد يكون النقد الاجتماعى والسياسى علاوة على النقد الفنى والجمالى مألوفين لدينا منذ زمن طويل، ولهذا فإن تطبيق المؤلف لمناهج النقد الثقافى ونقد ما بعد الاستعمار واستعانته بنظريات التلقى ربما يكون جديداً ومفيداً بالنسبة لغير المطلعين على هذه المناهج، إذا كان الهدف منها توسيع دائرة المعرفة وتعدد زوايا القراءة.

يتحتم أن أشير إلى ثلاث ملاحظات: أولها أن الاقتباسات الواردة فى الكتاب من المصادر العربية تُرجمت مرتين، مرة من العربية إلى الإنجليزية ومرة أخرى من الإنجليزية إلى العربية؛ وقد يخل هذا بدقتها الحرفية جزئيًا أو كليًا، وكنت قد طلبت من المؤلف تزويدى بالنصوص فى لغتها العربية ولكنه أفادنى بأننى، لكى أرفع الحرج عن نفسى باعتبارى مترجمًا، لابد أن أشير إلى قوله بأنه لم يقم بترجمة ما أورده وإنما بتفسيره وإعادة قراءته، وثانيها أن جمل الحوار المأخوذة من الأفلام والتى يوردها المؤلف أثناء التحليل مترجمة هنا بالفصحى، ولم أشأ أن أوردها بالعامية حسب الأفلام؛ لأنها ينطبق عليها ما ينطبق على اقتباسات المؤلف من الأدبيات السينمائية العربية، وقد استثنيت كلمات الأغانى من هذا الالتزام وأوردتها بالعامية؛ حفاظًا على ظلال المعانى فى كلمات الشعر وعلى ألفة المشاهد العربى معها.

أما الملاحظة الثالثة فتتعلق بتواريخ ميلاد الأفلام، وليعذرنى القارئ فى هذا الشأن إن أخطأت، فسوف تظل هذه المشكلة قائمة ما دام لم يُنشأ بعد الأرشيف القومى للسينما والمكتبة القومية للسينما، وتصبح التواريخ موثقة ومحققة بصورة مؤكدة، كما نكون قد توصلنا إلى الاعتراف بما أراه التاريخ الحقيقى لميلاد الفيلم وهو تاريخ الانتهاء من إعداد النسخة الأولى للعرض العام، باعتبار أن الفيلم أيًا كان هو تجسيد لقيمة جهد بشرى جماعى، وأن توقيع المخرج أو صانع الفيلم عليه يعنى وجوده الفعلى، بغض النظر عن تاريخ عرضه الذى يرتبط بكون الفيلم مجرد سلعة قابلة

للتداول، وما يدعو إلى السخرية فى هذا الشأن أن يؤرخ لفيلم بتاريخ عرضه رغم أن صانعه يكون قد توفى قبل هذا التاريخ بزمن طويل!

أخيراً، أود أن أقدم شكرى الجزيل للمخرجة والمنتجة ماريان خورى الراعية لتراث شاهين ولاستمرار نشاط شركة مصر العالمية؛ لتقديمها كل ما طلبته لإنجاز عملى فى ترجمة هذا الكتاب، كما أشكرها لإهدائها الصور الواردة فى الكتاب إلى المركز القومى للترجمة؛ مساهمة منها فى نشر الترجمة العربية، ولا يفوتنى أن أشكر مساعدتيها الشابتين چيرمين جميل وياسمين كمال؛ لقيامهما بتنفيذ التسهيلات المطلوبة بسلاسة وترحاب.

حسين بيومى

تصدير وشكر

يرجع اهتمامى بسينما يوسف شاهين إلى سنوات دراستى بالمدرسة الثانوية فى صيدا بلبنان، فى منتصف سبعينيات القرن الماضى، حين أصبح فيلمه "العصفور" أيقونة بالنسبة لكل اليساريين فى المدينة وعبر البلاد، وأغنية الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم "مصر يامّا يا بهية"، الموجودة على شريط الصوت، اتخذت مكانة أسطورية فى العالم العربى، وعلى الأخص بين الشباب، مع عدد من أغنيات أخرى لإمام ونجم عن المعارضة والمقاومة، وبالنسبة لهذا الجيل الذى تفتَّح على فترة صعبة من هزيمة العرب عام ١٩٦٧ فى الحرب مع إسرائيل، عبًّر الفيلم مع أغنيات أخرى للثنائى إمام/ نجم عن الأمل والإمكانيات الجديدة للتغيير والمقاومة.

وحين كنت أدرس للحصول على شهادتى فى الدراسات السينمائية بجامعة كارليتون فى كندا، لاحظت سوزانا بِك اهتمامى بأعمال شاهين وشجعتنى على عمل مقرر تعليمى مستقل عنه، باعتباره أحد أهم صناع أفلام "العالم الثالث"، وكان حصاد هذا المقرر محاولتى الأولى فى جمع ببليوجرافيا لمادة عن صانع الأفلام، وقد حافظت على هذه الببليوجرافيا لسنوات عديدة، ولكننى لم أسع أبداً إلى مزيد من العمل عليها؛ أى حتى انتهيت من إعداد رسالة الدكتوراه على مدى عقدين بعد ذلك، وبدأت سيرتى المهنية أستاذاً جامعياً للدراسات السينمائية، وللمرة الثانية كان تشجيع سوزانا بِك، الذى لا يلين، مفيداً فى إقناعى للبدء من حيث توقفت، منذ زمن طويل، فى مشروعى البحثى عن شاهين، وبالنسبة لها فإن غياب دراسة شاملة عن شاهين بالإنجليزية شكَّل فجوة هائلة فى الدراسات السينمائية، كما أنها لاحظَت أننى، بتجاربى وثقافتى وبيئتى

السابقة وباهتمامى بأعمال شاهين، كنت فى وضع مميز لمواصلة ذلك العمل. ولهذا، فلست مبالغًا إذا قلت إنه لولا تشجيع سوزانا المتواصل وصداقتها عبر السنوات ما كان لهذا الكتاب أن يصبح حقيقة واقعة، ومن ثم فإننى أهدى هذا الكتاب لها؛ باعتبارها ناصحة مخلصة وصديقة عزيزة، واعتبارها باحثة دقيقة ومن الطراز الأول لسينمات "العالم الثالث".

اعترافى بالجميل واجب تجاه زملائى فى برنامج الدراسات السينمائية، وفى كلية الاتصالات والثقافة، فى جامعة كالجارى؛ من أجل دعمهم للمشروع ولعملى فى السينما العربية.

أقدم شكرى للزملاء فى قسم فنون المسرح والفنون البصرية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، لصداقتهم ومساندتهم أثناء مهمتى باعتبارى مديراً للبرنامج السينمائى. لقد وهبتنى زمالتكم قوة هائلة لإنجاز هذا الكتاب ودفعه إلى المطبعة؛ فقد كانت راندى دانفورث، كبيرة محررى التنمية فى مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة، عظيمة فى دعمها لهذا المشروع، وتزويدى بالحماس كلما احتجت دَفعة لإنهاء عملى فى الوقت المناسب، ومن المطبعة أيضًا أود أن أشكر عبد الله حسن، محرر المشروع، الذى قام بإسهام كبير فى الكتاب، بتنسيقه المسوَّدة النهائية على نحو شديد التدقيق فى التفاصيل. إن مساعِدَتى فى البحث فى القاهرة أثناء تجهيز المسوَّدة النهائية مريم مكيوى كانت سنداً عظيمًا، وأود أن أشكرها وأتمنى لها التوفيق فى تنمية سيرتها المستقبلية فى السينما.

تظل المادة الأرشيفية المتوفرة فى المركز الكاثوليكى المصرى للسينما مفيدة فى أى بحث علمى جاد عن السينما المصرية، وهكذا كان إسهامها فى هذا الكتاب. إننى أقدم شكرى إلى هذه المؤسسة الدراسية السينمائية العربية الرائدة، والتى، رغم مصادرها المحدودة، تظل إحدى المجموعات الأرشيفية الأكثر شمولاً واحترافية للوثائق الخاصة بالسينماتين المصرية والعربية. أشكر أيضًا ماريان خورى فى شركة أفلام

مصر العالمية (يوسف شاهين وشركاه) لتشجيعها وتزويدنا بكل الصور الفوتوغرافية الخاصة بالأفلام فى الكتاب. إننى واثق فى أن تراث شاهين حىَ وتتردد أصداؤه، وسوف يستمر اتساع تأثيره والمحافظة على روحه من خلال عمل ماريان وجابى خورى، بما أنهما يرعيان الإبداع المؤسساتى الفريد للمخرج.

عزيزتى وصديقتى الكبيرة باربارا روكبيرن أفادتنى بمساعدتها على أن أكتب بصورة أفضل بقراءتها الصبورة وتحريرها اليقظ لمخطوطة الكتاب. إننى أقدم شكرى لصديقى العزيز عمرو سيد وأسرته فى القاهرة، والذى لم يتخلَّ أبداً عن مساعدتى على التكيف مع الحياة والعمل فى مصر أثناء الفترات الطويلة للبحث على مدى السنوات الست الأخيرة.

هذا الكتاب يدين أيضًا بديْن عظيم لجامعة كالجارى، التى قدمت لى منحة بداية Starter Grant لبدء هذا المشروع، وأصبح الكتاب ممكنًا بواسطة منحة بحث معيارية قدمها مجلس أبحاث العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية فى كندا.

إن الهدف من وراء هذا الكتاب هو، بلا شك، تشجيع باحثين آخرين على مواصلة دراسة السينماتين المصرية والعربية، وربما تكون هاتان السينماتان من بين السينمات الأشد تأثيرا بل البديلة إلى حد كبير فى العالم اليوم، وجهدى فى هذا الصدد، عن طريق الباحثين الشبان، قد يكون له مغزى عميق بالنسبة للدراسات السينمائية فى العالم.

أخيراً وليس آخراً، إننى كالعادة ممتن بشدة لأمى حُنينة وأبى منير؛ لحبهما ودعمهما الذى لا يضعف على امتداد حياتى. لقد صرتما إلهامى، رفيقىّ، أفضل أصدقائى، وحبِّى الأعظم.

مقدمة

ليس هناك صانع أفلام آخر فى تاريخ السينما العربية شهد، وتأمل، ثُم صوَّر فى أعماله أوْجهًا كثيرة جداً للتغييرات والهبَّات فى العالم العربى المعاصر، مثل صانع الأفلام المصرى يوسف شاهين، كما لا توجد سيرة مهنية لصانع أفلام آخر مثل سيرة شاهين امتدت إلى ما يقرب من ستين عامًا، وجذبت مثل ذلك الانتباه بين نقاد السينما الغربيين، ودوائر المهرجانات السينمائية الدولية، وهذا الكتاب معنىّ على الأخصّ بمواجهة نزعة بين النقاد والباحثين الغربيين، تجعل أفلام شاهين عالمية، داخل نطاق مرتبة عالمية ثالثة متصوَّرة سلفًا.. وفيما يتعلق بتلك النزعة، فهذا الكتاب يعيد وضع علاقة شاهين بالسينما فى بيئتها، ومصادرها وجمالياتها العربية، وفى السياق الخاص بقرابتها إلى ما يُشار إليه عمومًا بالمشروع القومى العربى، وبدقة أشد يركز الكتاب على كيف ساهمت أعمال شاهين باتساق فى هدم أسطورة الهوية القومية العربية المتجانسة، فى الوقت ذاته الذى تعيد فيه بناء مفهوم الأمة العربية والهوية القومية العربية باعتبارها مفهومًا غير متجانس ومكمِّل لمشروع التحديث طويل المدى، من أجل تقرير المصير القومى؛ علاوة على الإصلاح والتقدم الاقتصادى والاجتماعى والثقافى.

وعلى امتداد سيرة شاهين السينمائية الطويلة، فإن انهماكه التوقعىً فى نضالات مجتمعه، خلال بعض أشد الفترات اضطرابًا فى التاريخ العربى المعاصر، نتج عنه مجموعة أعمال ألقت الضوء على دوافع إعادة الانبثاق المعاصرة للمشروع القومى العربى فى الفترة التى تلت ثورة جمال عبد الناصر عام ١٩٥٢ فى مصر، وتشمل

أعمال شاهين أربعة وأربعين فيلمًا، تجسِّد فحصًا ثريًا ونقديًا للتاريخ الاجتماعى والسياسى والثقافى، فى مصر والعالم العربى فى القرن الماضى.

إن شاهين، الذى ولد فى مدينة الإسكندرية بمصر عام ١٩٢٦ من أصول مسيحية لبنانية، كسب الاحترام فى العالم العربى، فى حين حاز على الاهتمام الدولى والجوائز لدى مهرجانات سينمائية فى موسكو، وفينيسيا، وبرلين، وغيرها. وحصل فيلمه "المصير" عام ١٩٩٧ على جائزة السعفة الذهبية للذكرى السنوية الخمسين لمهرجان كان السينمائى، وهذا الكتاب يفحص أفلامًا صنعت فى خمسينيات القرن الماضى وعلى امتداد حياته حتى فيلمه الأخير "هى فوضى" عام ٢٠٠٧، ويتم تحليل المضمون ومكونات الشكل فى أفلامه فى تفاعلهما مع ما يخص الأمور الثقافية والاجتماعية والسياسية فى فترات مختلفة من التاريخ المصرى والعربى المعاصر، كما يفسِّر الكتاب أيضًا دوافع إنتاج أفلامه وتلقيها- وخصوصًا فى التفاعل مع النظم المحلية للممارسة الثقافية والسينمائية- كما يستقبلها النقاد والجمهور المصرى والعربى.

توضع أفلام شاهين داخل مدونة كبيرة للهموم الاجتماعية والثقافية المواكبة للنضال الممتد فى سبيل تقرير المصير القومى العربى والتحديث، وتشير أفلامه إلى الثورات التى هزت الشرق الأوسط منذ أوائل القرن الماضى- وهى أزمنة للحرب والنضال المدنى- التى قد يكون وقودَها الجوعى واليتامى والعمال والفلاحون والعاطلون. ومنذ تسعينيات القرن الماضى مالت أفلامه إلى تأريخ صعود الأصولية الإسلامية بين الشباب العاطل فى المدينة، الذين يحصرون غضبهم فى نزعة رجعية دينية وسياسية ظلامية، ولكن هذه الأفلام أيضًا تشهد على معضلات فعلية أنتجها التحرر القومى العربى- التغيير الاجتماعى، علاقة حب/ كراهية مع الغرب، علاقات النوع والجنس- وجميعها مقترنة بنضال مجتمع عربى يتشبث بإمكانيات الحداثة والتحديث، ويوضح هذا الكتاب كيف تعمل أفلامه كوسائط للممارسة الثقافية الحداثية، من خلال استكشاف صورها السردية ما بعد الاستعمارية للمظالم الاجتماعية،

والاستعمار، والعولمة الرأسمالية، وعدم التجانس العرقى والدينى، والنشاط الجنسىّ غير المعيارىّ، والقضية الفلسطينية، والقلق الحالى المصاحب لصعود الأصولية الدينية، وتأثير كل هذا على المجتمعات العربية المعاصرة.

وعلى الرغم من أن الاهتمام النقدى بالسينما العربية عمومًا، وبسينما شاهين خصوصًا، أصبح قويًا نسبيًا فى أوروبا- وخاصة فى فرنسا- وبين نقاد سينمائيين فى أفريقيا، وآسيا، وأمريكا اللاتينية، فإن الألفة مع أفلامه أصبحت محدودة جدًا بين المتحمسين للسينما والنقاد فى أمريكا الشمالية. ومع ذلك، فعبر العقد الأخير يوجد اهتمام متزايد فى أمريكا الشمالية بأفلام من بلدان ذات سكان مسلمين وعرب أساسًا، وأصبحت الأفلام العربية تُمتِع جمهورًا أكبر فى مهرجانات سينمائية وعروض استعادية فى كندا والولايات المتحدة، وتنشأ ببطء مجموعة نابضة بالحيوية من الدراسات باللغة الإنجليزية عن السينمات والثقافات العربية، ويتجلى هذا الاهتمام أيضًا فى الفعاليات الخاصة بجماعات الدراسات السينمائية ودراسة الوسائط، كما يُرى فى "جمعية السينما ودراسات الوسائط" وهى إبداع حديث لمؤتمر حزبى عن الشرق الأوسط، وتعد السينما المصرية من بين الصناعات السينمائية القومية القائمة على نظام الاستوديو، الأكثر نجاحًا، ويدعم إنتاجها الضخم مكانتها الكبيرة على امتداد العالمين العربى والإسلامى، علاوة على جنوب وغرب آسيا وأفريقيا. ومع ذلك، يتواصل إبعاد السينما العربية إلى هوامش الدراسات السينمائية باللغة الإنجليزية، والمتن الضئيل من ثقافة أمريكا الشمالية عن السينما المصرية غير متلائم بوضوح مع مكانة هذه السينما باعتبارها إحدى السينمات القومية الأشد تأثيرًا ورسوخًا وبقاء.

ومع أن السينما المصرية تشغل مكانة أسمى داخل الخطاب الثقافى والسياسى العربى المعاصر، إلا أن مقدار الاهتمام النقدى أصبح مقصورا، وبصورة تقليدية، على قلة جدًا من صانعى الأفلام؛ مثل صلاح أبو سيف، ولكن بانتباه أشد على يوسف شاهين؛ فأفلامه جذبت بثبات اهتمام المهرجانات السينمائية والنقاد السينمائيين، وفى

عام ٢٠٠١، نشر معهد الفيلم البريطانى كتاب إبراهيم فوّال المعنوَن "يوسف شاهين"- أول كتاب باللغة الإنجليزية مخصص لشاهين ومجمل أفلامه- باعتباره جزءًا من سلاسله عن مخرجين عالميين، ومشروع فوّال كان فتحا معرفيًا مهمًا، يمثل المحاولة الأولى لتقديم منظور عربى عن شاهين إلى القارئ الغربى، وفى حين أن كتاب فوّال نظر إلى سينما شاهين على أنها ممارسة ثقافية داخل نطاق تطبيق عملى اجتماعى تاريخى نوعى، إلا أن كتابه كان مقاربة مؤلف إلى حد كبير، لم تعكس المؤثرات الأيديولوچية فى أعمال صانع الأفلام أو تتأمل الروابط بين إستراتيچياته للموضوع والشكل، ونتج عن ذلك مقاربة لأفلام شاهين بطرق قلّلت إلى الحد الأدنى آثارها الأيديولوچية فى لحظات محددة من التاريخ العربى.

وفى وقت أحدث (عام ٢٠٠٩) وباللغة العربية، صدر أخيرًا للناقد السينمائى اللبنانى المحنّك إبراهيم العريس كتابه المتوقع منذ زمن طويل عن شاهين المعنون "يوسف شاهين: رؤية الطفل وقبضة المتمرد"، وإن يكن الكتاب انطباعيًا فى كثير من تقييمه لأعمال شاهين، إلا أنه يوفر قراءة أكثر شمولاً لمجمل أفلامه، وباعتبار المؤلف ناقدًا سينمائيًا وثقافيًا عربيًا رائدًا تربطه صداقة شخصية طويلة بشاهين وببصيرته الثرية فى السينما العربية، فإن قراءة كتاب العريس ضرورية لأى باحث جاد عن شاهين وعن تاريخ السينما العربية ككل.

وعلى العموم، فإن تحليل أى فيلم ينشأ داخل فضاء ثقافى ومنظور لآخر يكون مشحونًا بالشراك الكامنة، ومن بين الأشد حدة فى هذه التحليلات مَيْل القراء لإسقاط قوالبهم الثقافية الخاصة على النص، ويبدو هذا بكثرة فى المعرفة الغربية؛ حيث تحاول مقولات نقدية ترويض الأجنبى ليتكيف مع تقاليدها الثقافية الخاصة، وتلك العمليات ليست فقط تشويهًا للحقائق، ولكنها فى النهاية تدمِّر الثقافات والمجتمعات الأخرى وتجعلها أدنى منزلة، وحين تبدأ تلك المعرفة فى قراءة الممارسات الثقافية التى تحدث فى العالم العربى (وبالتوسُّع فى المجتمعات الإسلامية عمومًا) فإنها تُحولها عادة إلى

تشفير سياسى، وبتلك الوسيلة ترجعها إلى التشعب التاريخى الذى يجعل الحضارة الغربية بمثابة منارة للعلمانية والعقلانية ضد الثقافة العربية/ الإسلامية التى هى، فى حقيقتها، لا عقلانية، ومتعصِّبة، وعنيفة، وضد التقدم، ورغبتى فى هذه الدراسة هى تقديم بديل لهذا الفرض النظرى، الذى وصفه إدوارد سعيد فيما مضى بأنه "المؤسسة المتحدة" الخاصة بالشرق(*).

هذه الدراسة تفحص بعناية كيف تشكُّلت المعالجات الذاتية ما بعد الاستعمارية فى أفلام شاهين، كما تجسدت فى شخصياتها وموضوعاتها، من خلال سردها الحداثى وإستراتيچياتها الشكلية، والدراسة تستكشف كيف تدمج هذه الأفلام نماذج سينمائية غير متجانسة ومن أزمان متعددة لتقديم موضوعاتها، والترابط بين الفن الشعبى والفن الرفيع، والتاريخ المعاصر والتاريخ الأقدم، والمنظورات المحلية والمنظورات الأجنبية، وسوف يُعطَى اهتمام خاص لعرض الطرق التى تعيد بها أفلامه وضع الثقافة فى السياسة المتعلقة بالتاريخ، والفعل الاجتماعى، والتغيير.

كما سوف تعالج علاقة أفلام شاهين الثنائية الفريدة بتقاليد كل من السينما الشعبية والسينما الفنية مع فحص وظيفتها باعتبارها وسائط عضوية داخل نطاق الفترات التاريخية الحاسمة التى تم إبداعها وتلقيها فيها.

والدراسة، فى حد ذاتها، سوف تُعلِّل كيف تشكلت- وشُكِّلت- هذه الأفلام بالتخلُّص المفارق من خطاب مسيطر، ومضاد، وفعال، ومؤثر. وبإعادة صياغة لأنطونيو جرامشى، يطرح ذلك الخطاب بديلاً للحس السليم من الوجهة الأيديولوچية، وهو من حيث الجوهر معارض للأيديولوچية المسيطرة الخاصة ببنيات السلطة المهيمنة وتحالفاتها. ومع ذلك، فمقدمتى المنطقية النظرية تضفى الطابع الإشكالى وتعترض، فى

(*) Edward Said, Orientalism, The Post-Colonail Studies Reader,88.

نهاية الأمر، على الاستخدام الجامع لأفكار غامضة مثل السيطرة، وما بعد الاستعمارى (ما بعد الكولونيالى)، والحداثة، وماذا تستتبع حين تُطبَّق على دراسة فى السينما العربية؛ وبناء عليه، فهذه الدراسة تعيد وضع هذه المصطلحات فى التقارب مع الثقافة المصرية والعربية وسياقاتهما التاريخية. إن الفكرة الخاصة بالسيطرة، ومع توسع الفكرة الخاصة بالسيطرة المضادة، وعلاقتهما بالممارسة الثقافية فيما بعد الاستعمار سوف ينظر إليهما بتمعن.

السيطرة السياسية تحت شروط رأسمالية أقل تقدمًا، استعمارية وما بعد استعمارية، تشكلت وشُكِّلت بمبادئ مختلفة إلى حد كبير عن تلك المبادئ التي توجد فى نظام رأسمالى متقدم أو تحت شروط إمبريالية.

ولهذا، فالطبيعة والتركيب الاجتماعيان للعلاقات المسيطرة والعلاقات المسيطرة المضادة فى العالم العربى سوف يعالجان هنا فى سياق مختلف عن نظرة النقاد الثقافيين الغربيين للبنيات المسيطرة داخل مجتمعات رأسمالية متقدمة. السيطرة، كما تُطبَّق على ذاتية ما بعد استعمارية فى سينما شاهين، تفسِّر القوى المحركة (الديناميات) الداخلية للطبقة، والنوع، والنشاط الجنسى، والصفة العرقية، وهلم جرًا، داخل المجتمعات العربية والمصرية؛ ولكنها أيضًا تطرح هذه الديناميات فى تفاعل مع بنيات سلطة استعمارية وما بعد استعمارية مترسخة خارجيًا.

داخل هذه الصفحات توضع أفلام شاهين تجاه سيطرات أيديولوچية داخلية وخارجية وبنيات سلطة، وبتوسع فيما يتعلق بالكتل والتحالفات السياسية والاجتماعية التاريخية، المحددة بشروط ما بعد استعمارية. إن دراستى داخل نطاق هذه الرحابة المثالية تشهد على سينما شاهين المسيطرة المضادة بالاقتران مع دمجها لأفكار عربية ما بعد استعمارية عن الحداثة والتحديث، علاوة على الممارسات الثقافية الحداثية.

استخدام مصطلح "الحداثة" فى هذا الكتاب يفسِّر السمات المميزة التى تعتبر محددة تاريخيًا وثقافيًا، وأفلام شاهين، باعتبارها كيانات توسُّطية اجتماعية،

واقتصادية، وسياسية، وثقافية، تعتبر مرتبطة إلى حد كبير بالموضوعات والإستراتيجيات الحداثية، التى توجد جذورها فى حركة النهضة العربية أواسط القرن التاسع عشر، وقد امتدت بسرعة مناقشات قوية حول تفسير النصوص الدينية خلال هذه الفترة، لتشمل مناظرات واسعة وجريئة حول الحاجة إلى قطع الصلة بتقديس اللغة والنصوص، وما نتج عن ذلك كان نمواً لمعنى الحداثة والتحديث، الذى أثَّر على دوائر أوسع للمثقفين، وعزَّز تجديد الخطاب العربى النقدى والفنى والأدبى لمواجهة قرون من الركود الفكرى تحت الحكم العثمانى التركى، وترتب على ذلك أن أصبح التحوير الفكرى العربى للحداثة، فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، مرتبطًا على نحو متزايد بأمور ثلاثة: الأول: استعادة التراث العربى والإسلامى التقدمى فى الفلسفة والأدب والفنون واللغة. الثانى: التطور الفعال للغة العربية الكلاسيكية تجاه ما يجعلها أكثر ولعًا بالتأمل والتفكير، وفى متناول أيدى كل الطبقات الاجتماعية وما يجعلها منفتحة على الفن والأدب والعلوم المعاصرة. الثالث: تجديد الأدب والفن العربيين، وجعلهما قابلين للتفسير وذوا صلة بهموم المجتمع العربى. على المستوى السياسى، شكل هذا تحديًا للسيطرة الاستعمارية (فى البداية، الإمبراطورية العثمانية، وفيما بعد، الاستعمار الغربى) ولبنيات السلطة المسيطرة الداخلية، والتى تشمل المؤيدين للرجعية والنزعة المحافظة داخل المجتمعات العربية ذاتها، هذا الاضطلاع بالتحديث والحداثة عزز البنيات السردية والموضوعات وشكَّلهما عند شاهين، علاوة على أنسجة الشكل المميزة والنماذج التى اتسمت بها.

على امتداد هذا الكتاب، أستخدم أحيانًا مصطلح "العالم الثالث"، حين أشير مواربة إلى السينمات غير الغربية، وهذا التعبير أعاد نقشه كثير من الباحثين للسينمات فى أمريكا اللاتينية، وغرب آسيا، وجنوب شرق آسيا، وأفريقيا والبلدان العربية؛ بهدف المطالبة باسترداد فائدة مضادة مسيطرة لمصطلح خاص بالمركزية الأوروبية فى الأصل ومضفى عليه طابع الدونية، يشير جزئيًا إلى السينمات غير

الهوليوودية وغير الشرق أوروبية (وبالتحديد بلدان الكتلة الاشتراكية). ولفترة طويلة، شكلت سينمات العالم الثالث الأغلبية الصامتة فى الإنتاج السينمائى العالمى، والتى كانت حين لا يتم تجاهلها تعامل بتحفظ، كما لو أنها كانت مجرد الشبح التابع للسينما "الواقعية" فى أمريكا الشمالية وأوروبا، وخلال عملهم المتسم بالمرونة، والبارع، والابتكارى، والملهم، كان كثير من صانعى الأفلام (ويوسف شاهين أحد الأمثلة الممتازة) ومن الصناعات السينمائية العاملة على امتداد العالم غير الغربى، قادرين على مساندة وتنمية سينمات عملت تحت ظروف سياسية واقتصادية صعبة جداً، حين ظهروا (واستمروا فى الظهور) تحت السيطرة الاستعمارية وما بعد الاستعمارية.

ومن جانبه، يأمل هذا الكتاب فى إعادة تأكيد إعادة تقريب مفيدة لمجموعة مصطلحات تشير إلى سينمات متميزة عمومًا وعلى نحو غير متجانس بالفعل، حيث إنها أنتجت خارج عالم الصناعات السينمائية الغربية وبعيداً عن تحكمها فى كل من الشرق والغرب.

بدأ يوسف شاهين سيرته فى صنع الأفلام أواخر أربعينيات القرن العشرين، وبالضبط عندما بدأ الواقع المتمرد للنضال المصرى والعربى ضد الاستعمار يأخذ أشكالاً جديدة ويكتسب زخماً متزايداً، ومع حصول عدة بلدان عربية على استقلالها من فرنسا وبريطانيا، كان العالم العربى مواجهًا بما سوف يصبح قضاياه السياسية القومية الأكثر تفجراً: اجتثاث الفلسطينيين من وطنهم وخلق دولة إسرائيل.

فى الفيلم الأول من ثلاثية سيرته الذاتية "إسكندرية .. ليه؟" (١٩٧٨)، تأمل شاهين الفترة، ووصف كيف كونت وشكلت نموه الذاتى، والسياسى، والفنّى. وعندما بدأ فى التأثر بمناخ الأزمة الاجتماعية والسياسية التى حاصرت المنطقة منذ أواخر الأربعينيات بحث عن وسائل لتعزيز الوعى الاجتماعى، من خلال أفلام تشكلت بفعل سلسلة من الحشود القومية والسياسية العالمية والفنية.

جمَّع شاهين مجموعة أعمال مؤثِّرة سدت الفجوات بين النظرية والتطبيق؛ فجوات تميز الملتقيات الفنية للمثقفين العضويين. ومُجمل أعماله يتألف بالدرجة الأولى من الأفلام، غير أنها تشمل أيضًا كتابات نقدية، والكثير من المقابلات التى أجريت معه عبر سنوات فيما يتعلق بأفلامه وسياسته. وعَرْض هذه الأعمال كلها ونشْرها كشفا مقاصد السينما وأهدافها الموجهة غالبًا للترفيه فى مصر والعالم العربى، ولكنهما ساهما أيضًا فى تكوين خبرة سينمائية– وعربية تحديدًا– واعية اجتماعيًا وسياسيًا.

أحد أهداف هذا الكتاب هو استكشاف القواعد المؤسساتية والجمالية لسينما شاهين، وهو يدرك أنه بقدر ما يدين تاريخ هذه السينما وخبرتها بدرجة كبيرة إلى وعى تعرف شاهين على ذاته، بقدر ما يدين هذا التاريخ وتلك الخبرة للمكونات الاجتماعية والسياسية والثقافية التى ساهمت فى نموه، وهناك هدف آخر هو كتابة لمحة موجزة عن النقاط المحتملة للتقاطع بين الممارسات السينمائية الموجهة سياسيًا، والتى ظهرت فى سياقات قومية مختلفة، والإطار المفهومى لسينما شاهين باعتباره جزءًا من سينما عربية قومية.

إن بحثى ينكب على دراسة ظهور ونمو سينما شاهين المتزامنة فعليًا مع التطور الممتد للمشروع القومى العربى، وهو بحث يمثل، على نحو محتمل، مقاربة نقدية خصبة لمجموعة أعمال سينمائية مركبة من جوانب أخرى، وهذه المقاربة تمكننا من أن نتأمل بالتزامن العوامل السياقية والأيديولوجية التى شكَّلت خبرات شاهين السينمائية وتاريخها، كما أنها تسمح بفصل تاريخى للمراحل التى توسَّطت فى نمو تأثير شاهين داخل السينماتين المصرية والعربية، وفى تأثيره، وبدرجة مساوية فى الأهمية، بين المثقفين والفنانين العرب.

وعلاوة على ذلك، تتيح لنا هذه المقاربة تتبع النزعات السينمائية المشهورة فى أفلام محددة كعناصر تأسيسية، قابلة للتطبيق داخل التشكُّلات السياسية والثقافية

المصرية والعربية؛ علاوة على قابليتها للتطبيق داخل التشكلات والمشروعات المتخطية للحدود القومية.

على امتداد ما يقرب من ستين عاماً من التجريب والدمج، وإعادة التقييم، وإعادة التنمية، يمكن النظر إلى سينما شاهين بوصفها موقعاً مكّن وقوّى، باتساق، تنويعة من الخبرات السينمائية داخل مصر ذاتها وعبر الحدود الحكومية العربية الرسمية وهذه السينما، سواء أكانت مشروعًا موحداً، أم كانت مجرد تحالف غنى للخبرات التى دمَجَت ما لا يمكن دمجه فى الأحوال الأخرى، اكتسبت شهرة واسعة داخل مصر والعالم العربى، باعتبارها سينما طمح كثير من صناع الأفلام والمنتجين والممثلين والتقنيين العرب إلى التعلم منها، أو على الأقل إلى الانضمام إليها.

ولهذا، وكمجموعة أعمال كاملة، وفّقت سينما شاهين بين ممارسات متفاوتة فى كل موحّد بالطريقة ذاتها التى نظم بها مصطلح عرب، وشمل التشكيل غير المتجانس الذى جمّع شعوب الأرض الضخمة الممتدة من الخليج العربى والعراق فى الشرق إلى المغرب وموريتانيا فى الغرب: تعدداً عرقيًا، وتعدداً عنصريًا، وتعدداً دينيًا، وهجيناً متعدد اللغات مع ستة آلاف سنة من التاريخ، وداخل هذا الهجين أصبحت سينما شاهين قادرة على تغذية فكرة هوية عربية (حتى وإن استمرت الفكرة تمثل تحدياً ومحل خلاف) تشكلت بتواريخ مشتركة للنمو والوحدة، وكانت مرتبطة بوضوح بذروة العهد الكلاسيكى الإسلامى بين القرنين السابع والرابع عشر، وخلال انقسامات فيما بعد، وتسويات، ونضالات ضد الاستعمار، حتى المحاولات الحالية الإقليمية والجماعية للتحديث والنمو الاجتماعى والاقتصادى والسياسى.

بإعجابها بالمُثل العليا للوحدة العربية، والعدل الاجتماعى، والتضامن، وبهوية قومية غير متجانسة تشكلت وشُكِّلت سينما شاهين بواسطة القيم التى توسّطت من خلال التواريخ والثقافات العربية، وهذه المبادئ، فى حد ذاتها، شكلت الأساس المنطقى

لسينما شاهين، وأصبحت فى نهاية الأمر الأساس فى البحث عن هوية عربية شاملة، وهو بحث يميز سينماه، وهذه المُثُلُ العليا التى أشار إليها شاهين كثيرًا فى أفلامه، وفى مقابلاته وتعليقاته، مكَّنته من تجديد ممارساته السينمائية وإعادة تشكيلها، وبقدر ما أبرزت سينما شاهين الانعطافات المميزة فى النضالات والثقافة المصرية فى تجلياتها للتواريخ والمعضلات القومية العربية العامة الحديثة، فإنها خاطبت طموحات وأحلام جمهور عربى أوسع، وبهذه الطريقة كان شاهين قادرًا دائمًا على إنشاء سينماه داخل مصر التى عَرفها وأحبَّها، وداخل عالم عربى رأى أنه عنصره الأساسى.

انشغال شاهين الأيديولوچى بمشروع قومى متعدد الأوجه، قائم على الوحدة داخل نطاق التنوع، ساعد سينماه على الانتشار وتقوية نفسها بدمج ذلك التنوع بانشغالاته الفنية الخاصة والمحددة تمامًا. إن مكانة شاهين السينمائية الفريدة، باعتبارها مشروعًا فكريًا وسينمائيًا فى آن واحد، مرتبطة بدرجة كبيرة بقدرته على استغلال التأثير الاجتماعى والسياسى للسينما كممارسة ثقافية، ورغم الكثير من العوائق السياسية التى واجهته على امتداد الطريق، فإن الدوافع الحداثية لسينماه وفَّرت البنية العضوية التى احتاجها لإعادة توضيح المشروع القومى العربى.

اعترضت سينما شاهين وحافظت سواء بسواء على الممارسات التقليدية فى السينما المصرية والعربية، ويميل كثير من تاريخ هذه السينما إلى تأكيد إستراتيچيات وخبرات سينمائية صناعية اندماجية وليست بالأحرى مستقلة. وتاريخيًا، فإن تعبير "هوليوود على النيل"، فى إشارة إلى السينما المصرية، عكس فى حده الأقصى الإعجاب بالتجانس داخل صناعة السينما المصرية باعتبارها شكلاً معياريًا للتعبير السينمائى، وعكس أيضًا النزعة الغربية لتهميش الممارسات السينمائية القومية التى لم يمتَّد إغراؤها المحلى ليصل إلى الجمهور التقليدى لهوليوود.

وفى حالة سينما شاهين، فإن تأييد البديل والنماذج والإستراتيچيات الصناعية المضادة كان مترادفًا أيضًا مع رغبة فى نيل إعجاب جمهور أوسع، أى أكثر ألفة مع تقنيات ومقاربات سينمائية تقليدية، وفى حين اعترضت الممارسات السينمائية لشاهين، تاريخيًا، على القيم المضفى عليها طابع التجانس فى السينما المحلية، فإنها وفرت، فى الوقت ذاته، فضاء تقاربت فيه وتفاعلت ممارسات سينمائية متعددة الأشكال، وبهذه الطريقة أصبحت سينما شاهين موقعًا لا يمكن أن تتمركز فيه نماذج نمو صناعى، وجدارة إبداعية متفق عليها؛ حيث يمكن لمؤسسات فرعية أن تتشكل. كما أن إنشاء شاهين لشركة إنتاجه السينمائى الخاصة عَكَس إستراتيچية لترابط ديناميات جديدة خاصة بممارسات صناعة الأفلام البديلة وتحالفاتها، وأتاح هذا لشاهين أن يحافظ على الأساس المالى الضرورى ليس فقط لإنتاج أفلامه الخاصة، بل أيضًا لجذب وإنتاج أعمال صناع أفلام جدد ومبتدئين غير تقليديين، وحين اتهمه نقاده بإنتاج أفلام غير شعبية، ونخبوية، أجاب بقوة متسائلاً: "كيف تنظرون لمواصلتى الإخراج والإنتاج إذا كانت أفلامى غير شعبية ولا تجنى أرباحًا؟". وفى النهاية، فإن أفلام شاهين أوصلت توترات نضال صانع الأفلام إلى إدماج طليعيّة أسلوبية وسياسية مع إمكانية فهم وإعجاب جمهور.

إن طول عمر السيرة المهنية لشاهين باعتباره صانع أفلام، وحضورها وتأثيرها على امتداد ستة عقود تقريبًا، يضع سينماه على حدة داخل العالم العربى، كما دعَّمت سينماه وثاقة صلتها السياسية والقومية عن طريق انغماسها فى هموم اجتماعية سياسية وبواسطة أيديولوچية وجماليات ظلت واعية بالديناميات المفهومية المتغيرة للخطاب الثقافى فى العالم العربى، وبتوصلُّها إلى نماذج بديلة للإنتاج والاستهلاك ومن خلال معالجة أسلوبية انتقائية أعادت سينما شاهين صقل تعريفات كلاسيكية للسينما السياسية.

ولكن.فى حين قد تكون طرق إنتاجه ومقارباته الجمالية معدَّلة وفق طلب الزبون أحيانًا لتعليل السياقات الشخصية، والاجتماعية، والسياسية، والثقافية المتغيرة، فإن ما ظل مُثابراً هو تصميم شاهين على استخدام السينما وسيلة للتغيير الاجتماعى والسياسى؛ فقد تحدَّى الأشكال التقليدية للتعبير السياسى القومى، وكان مدافعًا قويًا عن الاستقلال الثقافى القومى والنضال ضد الاستعمار.

إن مجموعة أعمال شاهين، فى حد ذاتها، تمثِّل مشاركة بين السياسة الثقافية والتاريخ الاجتماعى، وأفلامه لديها الكثير من الصلات ببرنامج أيديولوچى، وبالقدر ذاته لديها الكثير من الصلات بتفاوض مؤسَّساتي للخيارات الجمالية أمام صناعة الأفلام العربية.

كل الأفلام، فى نهاية الأمر، تصنع خيارات فى ترسيخ معضلات السرد، ويتخذ خيار أو آخر موقفًا ما فى العلاقة مع القضايا التاريخية، والاجتماعية، والأخلاقية، والسياسية المحددة. والفيلم، فى حد ذاته، يتوسَّط بين آراء ومنظورات بإعلام الجمهور بحقائق اجتماعية وسياسية. ومقاربتى المنهاجية فى هذا الكتاب تستخدم دراسة الشكل كامتداد لنظم أوسع من التفاعل الثقافى، وهى تفسر ثلاثة عوامل نقدية، كل منها بدينامياته الخاصة يتداخل مع العامليْن الآخريْن، ويتطور لخلق مجال مشترك للتشابك، وهذه العناصر تشمل نصِ الفيلم (تنظيم الفيلم وشفراته الأصلية والفرعية)، وإنتاج الفيلم (حيث يشكل مدى واسع من المحدِّدات الإبداعَ الفعلى للأفلام ويصوغ فى النهاية نص الفيلم ذاته)، وتلقى الفيلم (الذاتية – كما تدل عليها توقعات الجمهور، وردود أفعاله، وارتباطه بالأفلام– المتأصلة فى الألفة التاريخية والثقافية مع الممارسات السينمائية المتعددة).

على الرغم من أننى بحثت تنويعة من مواقع متفرقة، تشمل الأعمال النقدية الأكاديمية، والتعليقات الافتتاحية، وتقييمات الصحف التجارية؛ علاوة على متابعات الصحافة الشعبية والمقابلات مع المخرج ذاته، فإننى، من حيث الجوهر، لا أُقدِّم دراسة

تلقٍ تفصيلية، وبدلاً من ذلك، فهذا الكتاب ينهمك فى تحليل سياقى للانتشار السينمائى لصانع أفلام داخل العالم القومى والثقافى الأكبر، خارج نطاق النصوص ذاتها. ومن ثم، فرجوعى إلى النقاد والتعليقات الصحفية لا يعنى الإشارة إلى الجمهور بصورة عامة، ولكن بالأحرى الإشارة إلى كيف شوهدت مجمل أعمال شاهين داخل خطاب ثقافى أوسع، والكتب والصحف المعاصرة بالعربية والإنجليزية الأكاديمية وغير الأكاديمية، وفَّرت، فى حد ذاتها، علاوة على مجلات الاتجاه السائد المحلية والجرائد، مصدراً مهمًا، وقد تم التوصل إلى هذه المصادر بالدرجة الأولى فى القاهرة، وبيروت، ودمشق، وباريس من خلال الأرشيفات المحلية والمجموعات الخاصة.

لقد رسمت مساحات متنوعة للبحث- التاريخ، التحرر القومى، الطبقة والتغيير الاجتماعى، النشاط الجنسى عند اللوطىّ، عدم التجانس الثقافى، الإبداع الأسلوبى- لكى أتقصى الصلات التفاعلية بين سينما شاهين والميول القومية التى ساهمت فى تشكيلها، وإلى المدى الذى يصبح عنده الحضور الدءوب لشاهين فى السينما العربية وتأثيره عليها متماسًا مع صفة مشتركة لهدف، قمت بدراسة نطاق من الموضوعات النقدية على ضوء صلتها الوثيقة بهذه السينما، وهذا التناول يسمح بدراسة تفصيلية لأفلام محددة صنعت فى سياقات تاريخية ومؤسساتية متباينة، وترصد دراسة هذه الأفلام دلالة انشغالاتها السياسية، ودوافعها الجمالية، وتأثيرها المحتمل على الخطاب القومى العربى، وحاولت فى اختيار هذه الأفلام أن أعلِّل الانطباع النقدى الذى خلَّفته داخل تاريخ السينما العربية؛ علاوة على فائدتها التحليلية فى الإشارة إلى الروابط مع مجالها السياقى العربى.

رغم الميل الحالى لتجاهل أو لعدم التشديد على السياق التاريخى، فى مجازفات الدراسات السينمائية، يظل هذا الكتاب مدركًا لملاءمة دراسة ذلك السياق، ووضع سينما شاهين تاريخيًا داخل نطاق المشروع القومى العربى، كما أن الدراسة واعية أيضًا بتطور سينما شاهين وكيف عكست، بتكيُّف، النضالات الاجتماعية، والسياسية،

والأيديولوچية فى عدة لحظات رئيسية فى التاريخين المصرى والعربى، وبالتحديد فإن الفترات الأربع التاريخية المتعاقبة والحاسمة فى فهم عامل السيطرة الأيديولوچية فى الأفلام التى نوقشت هى:

(أ) الخمسينيات إلى أوائل الستينيات من القرن الماضى: والأحداث الرئيسية فى هذه الفترة تشمل ثورة عبد الناصر ضد الملكيّة، وأزمة السويس، والأزمة الجزائرية، والوحدة السورية المصرية، وحرب اليمن.

(ب) منتصف الستينيات إلى أوائل السبعينيات من القرن الماضى، ومن الأمور ذات الدلالة الخاصة بهذه الفترة هزيمة العرب عام ١٩٦٧ فى الحرب مع إسرائيل، وأفكار عن التغيّر الثورى، والحرب الأردنية/ الفلسطينية، وموت عبد الناصر.

(ج) السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضى؛ كانت هذه فترة حرب أكتوبر، والحرب الأهلية فى لبنان، والانفراج مع الولايات المتحدة، وتحالف أنور السادات مع الأصولية الإسلامية واتخاذ إجراءات صارمة ضد اليسار العلمانى، ومعاهدة السلام مع إسرائيل، واغتيال السادات.

(د) التسعينيات إلى الوقت الحالى: زمن تبدل النماذج السياسية، وصعود الأصولية الإسلامية، واتفاقات أُوسلو، والعولمة الرأسمالية، وأحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١.

وعلى الرغم من أن هذا التنظيم يوفر خلفية لتحليلى للأفلام فإن فصول الدراسة منظَّمة وفق موضوعات محددة تعكس أوجهًا رئيسية لبنية حداثية اجتماعية/ سياسية/ ثقافية، وكل واحد من هذه الموضوعات يتقصى وجهًا من خطاب شاهين الحداثى داخل السجالات القومية للفترات التاريخية الأربع ذات الاهتمام، وكل موضوع يصبح بدوره النقطة الأساسية لفصل ما.

الفصل الأول، يحدد العوامل السياقية لفكرة المشروع القومى العربى، والتشديد هنا هو على مناقشة التغيرات التاريخية التى أثرت على التعريف الاجتماعى والسياسى والثقافى والجمالى، وإعادة تعريف هذا المشروع.

ويلقى الفصل الضوء على طبيعة هذا المشروع باعتباره مسعى لم يستكمل، ومشروعًا لا يزال خاضعًا للنقاش وإعادة التشكُّل والتحدُّد، بل يظل الهدف والصرخة الحاشدة من أجل الاستقلال العربى، والتغيير الاجتماعى، والتحديث، ويقدم هذا الفصل أيضًا نظرة عامة لفكرة الحداثة داخل سياقها العربى والسينمائى، ويدرس السينما العربية فى الفترة التى تسبق ثورة عبد الناصر ١٩٥٢ وما بعدها باختصار، وهذه الفترة مهمة للغاية فى تقييمنا لمجمل أفلام شاهين؛ لأنها تتزامن مع ابتداء سيرته السينمائية.

الفصل الثانى يصف كيف تقصَّى شاهين التجارب الاجتماعية التى أصبحت مهمشة أو مستبعدة من الرموز المتجانسة للقومية، من خلال تناول بديل للسينما الشعبية، ويقيِّم هذا من خلال أفلامه فى أوائل الخمسينيات، التى تقدم مثالاً على اهتمامه المبكر والناشئ بقضايا الطبقة والتغيير الاجتماعيين، كما يناقش الفصل كيف شكَّل هذا الانشغال الأولى أعماله التالية وتمَّم النمو السياسى المصرى فى فجر ثورة عبد الناصر.

الفصل الثالث يعالج التقاء السينما الشعبية عند شاهين بأفكار نضال ما بعد الاستعمار والوحدة العربية من خلال أفلامه فى نهاية الخمسينيات وأوائل الستينيات، وهى الأفلام التى شكَّلت شهرته باعتباره بطلاً للتضامن العربى الشامل ولثورة عبد الناصر.

الفصل الرابع يتصل بمواجهة شاهين الشخصية السياسية المحبطة مع بيروقراطية القطاع العام فى ظروف الإنتاج التى تلت الهزيمة العربية عام ١٩٦٧، وعلى الرغم من أن أفلامه فى هذه الفترة لم تشارك بنقد صريح للثورة الناصرية،

فإنها، مع ذلك، تشكلت بحساسية ملحوظة، بدرجة أكبر تجاه الفعاليات السياسية والاجتماعية لتلك الثورة: علاوة على الفعاليات والاحتمالات المتعلقة بنقض برنامجها الاجتماعي والسياسي.

وأفلام شاهين عن بناء السد العالي في أسوان، ودور المثقفين والبرجوازية في الثورة الاجتماعية، ومصير الفلاحين تحت حكم الإقطاع، قدمت رؤية جديدة وأكثر قتامة للمستقبل، تؤذن بموقف شاهين السينمائي- الأكثر قتامة- تجاه مصير الثورة الناصرية والمشروع القومي العربي.

الفصل الخامس يدوِّن سلسلة الوقائع الخاصة بانتقادات شاهين، الأشد إدانة، للوضع الذي أدى إلى هزيمة ١٩٦٧، وانحراف مصر عن أهداف الثورة، وعبء موت عبد الناصر عام ١٩٧٠ يُستشعر في نغمة الحنين البادية في تصوير شاهين للإمكانيات المفقودة ومن خلال حدسه الصريح بالكارثة.

وبينما مالت أفلامه المبكرة إلى ملاحظة أسس اختلاف وعدم تجانس بنية الهوية القومية، فقد بدأ شاهين في أواخر السبعينيات وخلال الثمانينيات في التوجه إلى الفروق الدينية والثقافية والجنسية.

وفي الفصل السادس أقيِّم فيلم "إسكندرية .. ليه؟" (١٩٧٨)، الجزء الأول من ثلاثية شاهين عن الإسكندرية، ومشاركته عن الاختلاف ذاته كمتمم لمفهومه، الذي يتطور عن الهوية القومية العربية.

والفصل السابع يقوم على هذا الاختلاف من خلال توجه فيلم "والوداع يا بونابارت!" (١٩٨٥)، وتعزز الدراما التاريخية لشاهين وعيًا قوميًا غير متجانس، وتصادقًا على الوحدة في النضال ضد الاستعمار، في الماضي والحاضر على السواء.

الأمور الخاصة بالجنس وتمثيلها- المحرمة تاريخيًا فى الخطاب الاجتماعى والثقافى العربى- تناقش فى الفصل الثامن، ويدرس الفصل الطرق التى يبحث من خلالها شاهين عن مساحات تعبيرية جديدة، لا تهدم فقط المعايير الجمالية المستحسنة عند الجمهور، ولكنها تطالب أيضًا بفضاء عام لموضوعات تُقمع فى المجال الخاص.

ويقدم الفصل تحليلاً لتوظيف شاهين لنشاط جنسى غير معيارى، ويحاجُّ بأن تضمينه المهذَّب للوطية فى أفلامه يُبرز موضوع عدم التجانس كعنصر أساسى للهوية القومية العربية المجددة، وفى حين يلمِّح هذا الفصل إلى الكيفية التى عزَّزت بها سينما شاهين معالجات نقدية وتأملية للهوية والتغيير الاجتماعى، فإن المرهون بالمخاطر هنا هو الأسلوب الذى أضفت به الطابع الإشكالى على المحو الاجتماعى والدينى والثقافى للأنشطة الجنسية غير المعيارية، بينما تمنح امتيازًا للهُويَّات الجماعية باعتبارها مواقع محصنة للتمثيل والخطاب.

الفصل التاسع يقدم تحليلاً تفصيليًا لفيلم "المصير" (١٩٩٧)، وهو فيلم رئيسىَ لشاهين يركز على أحد الانشغالات الكبرى للمثقفين العرب فى التسعينيات، وهو الأصولية الدينية، ويضفى سياقًا على معركة شاهين ضد الدوجماتية، وهو ينقِّب فى الماضى لجعل المأزق القومى الحالىّ ملائمًا لتدخل حداثى.

يقدم الفصل العاشر تحليلاً لاستجابة شاهين للوعى العربى البارز بسياسة العولمة فى الفترة التى تلت هجمات ١١ سبتمبر ٢٠٠١، وتميل أفلام شاهين فى هذه الفترة إلى الانغماس فى مناقشة حول مفهوم الآخر، وكيف أثَّر فى كل من المستعمِر والمستعمَر، وهنا أحلل أفلام المخرج الأخيرة، وكيف أعادت ترسيخ الإعجاب بشاهين من قبل جماهير الاتجاه الرئيسى: المصريين والعرب.

الفصل الأخير يتركز حول شاهين المؤلف والمثقف العضوى، ويقدِّم تحليلاً نقديًا لمعالجاته الأسلوبية الانتقائية، ومنظوره السينمائى غير المألوف، وإستراتيجياته الشكلية الطليعية، وكيف تشكَّلت جميعها بموقفه من الظروف الاجتماعية والقومية المختلفة التى وسمت كل فترة فى سيرته المهنية.

إن تعريف سينما ناشطة، تقليديا- متصورة باعتبارها منفتحة دائمًا وغير كاملة مطلقًا- تم ربطه بإستراتيچيات مقابِلة قادرة على تحدى نماذج التيار الرئيسى فى الإنتاج والاستهلاك السينمائييْن، وفى حالة شاهين يبدو أنها أصبحت دمجًا لممارسات شعبية وتجريبية، عزَّزتها ملاحقته الواعية لأدوار المهندس المعمارى فى التغيير والتنشيط السياسى، وهذه الملاحظة تفسح الطريق لمناقشة عن المؤلف فى سينما شاهين، وهى سينما ترعرعت داخل إطار سياسى يغير اتجاهها بعيداً عن الأفكار المعرَّفة على نحو ضيق للإبداع.

بالإضافة إلى الببليوجرافيا الشاملة عن شاهين، فضَّلتُ أن يشمل الكتاب قائمة إضافية بالمصادر ذات الأهمية لكل الباحثين الحاليين والمستقبليين فى السينما العربية، ويظل العمل الأكاديمى فى السينما العربية مقصوراً على نحو خطير، وأى عمل عن شاهين نفسه يستحيل بدون خلفية جيدة عن تاريخ السينما العربية والسياسية الثقافية وفهمهما، وهذه القائمة الإضافية تسد فجوة مرجعية مهمة فى دراسة السينما العربية وفى توسُّع سياقى من أجل قراءة موقع إسهام شاهين وتحديده الفريد فى السينما والثقافة العربية القومية، وهى توفر للباحثين الحاليين والمستقبليين ارتباطًا واسعًا ومحدَّثًا بعمل وافر المعلومات عن هذه السينما وأساتذتها، واللذين يظلاَّن غير مستكشفين نسبياً.

وَضَعت سينما شاهين، من خلال إطارها المفهومى، الحداثة فى خدمة التجريب وعدم التجانس، وفضلاً عن ذلك، تؤثِّر الحداثة النقدية فى أفلام شاهين داخل نطاق وعى بقصص متعددة عن الهوية الثقافية ينبغى أن تروى. هذا المبدأ، الذى تحدَّى شاهين على أساسه الأفكار الثابتة عن الهوية العربية وتصوَّر مدنًا فاضلة جديدة، يتمثل فى اعتقاده أن الحجة الأيديولوچية للمشروع القومى العربى لا تزال غير كاملة، وتواصل بقاءها باعتبارها الجوهر المراوغ للوعى الاجتماعى والثقافى العربى.

الفصل الأول

مشروع غير منجز
شاهين والمشروع القومى العربى

يوفر هذا الفصل نظرة عامة أيديولوچية عن طبيعة المشروع القومى العربى وتطوره، وكيف أثَّر فى إعادة إضفاء طابع الحيوية على السينما العربية باعتبارها عنصراً أساسيًا فى مشروع تحديث قومى، وفى حين تشكلت سينما شاهين بفعل التطورات الاجتماعية والسياسية والثقافية المتزامنة فى العالم العربى، فإنها تعزَّزت أيضًا بالهموم الأيديولوچية والفكرية الملحَّة التى أقلقت المنطقة منذ أوائل القرن التاسع عشر.

والنضال الممتد من أجل التحديث، والإصلاح الديمقراطى، والعدالة الاجتماعية فى العالم العربى، كل ذلك تشكَّل وشُكِّل على نحو متباين بالنضال من أجل الاستقلال القومى العربى، والوحدة، التى هى فى ذاتها مسعى دائم، وقد استمرت فعاليات المقاومة والنضال المعادى للاستعمار، من أجل تقرير المصير داخل المنطقة، فى التفاعل مع المعركة المتباطئة أكثر مما ينبغى؛ من أجل النمو الاجتماعى والاقتصادى والتغير الديمقراطى، ومن ثم، فتلميحات هذا الكتاب للمشروع القومى العربى وتأثيره على أعمال شاهين تشير حتمًا إلى مشروع بعيد عن أن يكون مُنجزًا لأهدافه ومقاصده، ويجب التشديد على أن هذا المشروع يتطور على مدى قرنين، وأنه شهد أحداثًا وثورات اجتماعية سياسية هائلة أثَّرت بشدة على البرنامج القومى العربى، وأعادت، فى أغلب الأحيان، تحديد أولوياته، وعلى هذا النحو ينبغى أن ينظر إلى المشروع القومى

العربى على أنه فى بنية، وجزء من عملية عضوية شهدت مشاركته بالنجاحات والإخفاقات، ولكنه مع ذلك اتخذ بثبات وعلى نحو متزايد مغزى ووضعًا غير متجانس وشامل.

المشروع القومى العربى باعتباره مشروعاً غير منجز

تحددت الأسس الأيديولوچية والمفهومية للخطاب السياسى والثقافى القومى العربى على مدى القرنين الأخيرين فى حركة القرن التاسع عشر المعروفة باسم النهضة، وتجسدت فى النضال ضد الاستعمار من أجل تقرير المصير القومى تحت حكم الإمبراطورية العثمانية، وبين عامى ١٨٣١، ١٨٤٠ قام الحاكم المصرى محمد على وابنه إبراهيم بأول محاولة فى التاريخ الحديث لخلق دولة عربية موحدة كبيرة تضم مصر وسوريا الكبرى (التى كانت آنئذ تشمل لبنان والأردن وفلسطين الحالية)، وسُحقت الحملة، فى آخر الأمر، بعملية سياسية وعسكرية مشتركة بدأتها الإمبراطورية العثمانية بالتحالف مع بريطانيا الإمبريالية، وصدَّقت عليها ضمنيًا سلطات استعمارية أوروبية أخرى، ولكن رغم فشلها سرَّعت محاولة محمد على النضج الفكرى والسياسى للنضال من أجل الوحدة العربية والاستقلال والتحديث.

المحاولة الأولى لإنشاء دولة عربية موحدة عكست التأثير المتزايد لبرجوازية قومية ناشئة على البنية الإقطاعية القديمة. والأيديولوچيات الأساسية لهذه الطبقة الناشئة أرجعت صدى الأيديولوچيات الأساسية للبرجوازية الأوروبية خلال عصر النهضة، والتى أكدتها الثورة الفرنسية، وقد عكس انبثاق حركة النهضة، بالتحديد، تقديراً للروابط بين المقاومة ضد الاستعمار والنضالات ضد الظلم الاجتماعى والسياسى، والطائفية والعقيدة الدينية. وبتأييدها، فى أول الأمر، للتفاوض من أجل تحرُّر العرب

داخل إطار الإمبراطورية العثمانية، طمحت هذه الحركة إلى دمج التراثين الإسلامى والعربى مع التقاليد الإنسانية (الهيومانية) لأوروبا المعاصرة، وسعت الحركة لإنشاء عقد اجتماعى أكثر شمولاً، يشجع النساء والأقليات الدينية والعرقية على أن تحتفى وتشارك فى حياة عربية عامة.

تاريخيًا، سعى المدافعون عن وحدة عربية شاملة إلى التوحيد الديمقراطى وتقرير المصير القومى للشعوب المتحدثة بالعربية[١]، وعلى عكس ما يقترح الخطاب الاستشراقى عادة دافعت القومية العربية عن الهوية القومية باعتبارها بديلاً أفضل للطائفية الدينية والعرقية والقبائلية، وهى تشجِّع الأشكال المدنية للحكم وتغرى قطاعًا واسعًا من التركيبة الفسيفسائية العرقية والدينية للمنطقة بالاشتراك فيها[٢].

وعلى المستوى الثقافى، لا شك أنه من المستحيل فصل العروبة عن الإسلام، ومع ذلك، فهناك حاجة إلى إدراك الفارق الدقيق بين المشروع القومى العربى باعتباره مشروعًا حديثًا نسبيًا والإسلام السياسى اليوم باعتباره مشروعًا منفصلاً ذا مغزى نقدى داخل العالمين العربى والإسلامى، وإدراك أن المشروع القومى العربى لم يكن مشغولاً بالفصل بين العروبة والإسلام.

على أية حال، كان من الواضح دائمًا أن الجمهور الذى توجه إليه المشروع كان ولا يزال مسلمًا فى أغلب الأحيان؛ وعلاوة على ذلك كان المشروع القومى العربى قائمًا بثبات وإلى حد بعيد على تقدير الأوجه الحضارية الحداثية للثقافة العربية بعد ظهور الإسلام، وهذا هو السبب فى إدراك معظم الحركات القومية العربية فى القرن التاسع عشر، وعلى نحو صريح، لمركزية الإسلام والثقافة الإسلامية فى صياغاتها للمشروع القومى العربى، وقد حدث هذا رغم حقيقة أن كثيرًا من المفكرين وراء هذه الحركات قدِموا من خلفيات مسيحية.

فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من القرن الماضى كانت القيادات السياسية فى المنطقة، والتى قادت النضال من أجل الاستقلال عن الاستعمار، فى سوريا ولبنان والعراق تخسر التأييد من جماهير ناخبيها، ومن جانب آخر، فإن القيادة المحلية فى مناطق عربية أخرى؛ مثل شرق الأردن، وقلب منطقة شبه الجزيرة العربية، واليمن، وعدن، علاوة على إمارات الخليج المتعددة الأشكال، كانت لها علاقات وثيقة مع المستعمرين البريطانيين.

وتمتعت الأردن والعربية السعودية باستقلال نسبى، وكانت منقطة شمال إفريقيا، والتى تشمل المغرب والجزائر وتونس وليبيا، لا تزال تحت الحكم الاستعمارى المباشر، وإن كان هذا بذرائع مختلفة ومتباينة. أما مصر فى نهاية أربعينيات وأوائل خمسينيات القرن الماضى، فقد حافظت على وضع خاص، ووفقًا له سيطر البريطانيون سيطرة تامة تقريبًا على الحكومة، وحافظت القوات المسلحة البريطانية على وجود قوى فى البلاد، وقد واجهت أنظمة الحكم فى البلدان التى شاركت فى حرب ١٩٤٨، كرد فعل لإنشاء دولة إسرائيل، وبما فيها العراق، وطأة النقد لهزيمة جيوشها المهينة فى فلسطين.

اختلفت الجماعات القومية العربية، وخاصة فى المشرق العربى، سياسيًا، عن بعضها البعض، وتنافست بضراوة على قيادة حركة المقاومة المتنامية والمعارضة للحكم فى الدول العربية بعد الاستقلال، ومع ذلك، فقد كان منظور العداء للإمبريالية، الاجتماعى السياسى، هو المعيار بالنسبة لمعظم هذه الجماعات، وفيما يتعلق بهذا، على الأقل، استطاعت أن تتفق على هدف التخلص من الحكومات المؤيدة للاستعمار فى العالم العربى، وعلى الحاجة إلى استبدال أنظمة جديدة بها، قادرة على إحياء الكرامة والوحدة العربية، ورأت أيضًا فى الوحدة مقومًا حاسمًا فى التقدم والإصلاح الاجتماعى والاقتصادى داخل المنطقة، وكانت الخلافات بين هذه الجماعات ضارية

أحيانًا، ولكن كانت هناك أيضًا لحظات سياسية أنشأت فيها هذه الجماعات تحالفات فعالة، وداخل هذا الإطار القومى العام تنافس معسكران رئيسيان على قيادة القوى المعارضة فى المنطقة: القوميون اليساريون المرتبطون فى الغالب بحزب البعث العربى الاشتراكى، والأحزاب الشيوعية ذات التوجه الماركسى، وكل من هاتين الجماعتين له قواعد مهمة من أنصاره، وخاصة فى بلاد المشرق العربى: سوريا ولبنان والعراق، وهناك جماعة قومية أخرى سعت أيضًا وراء الوحدة- ولكن بمنظور مجال المشرق الشامل لسوريا الكبرى- وهى الحزب القومى الاجتماعى السورى، وكان لمصر وضع مختلف، فبينما تمتع الشيوعيون بدرجة ما من الدعم بين المثقفين وبعض حلقات الطبقة العاملة فإن القوميين العرب لم يتمتعوا بكثير من الدعم مثلما حدث معهم فى المشرق، وانتشرت المعارضة الرئيسية ضد الملك فاروق والوجود الاستعمارى البريطانى فى البلاد داخل شبكات سرية فى الجيش؛ حيث كان يتم غرس بذور إسقاط النظام الملكى ورعايتها.

وهكذا يجب التشديد على أنه رغم خلافات تلك الجماعات، فإن الدافع للوحدة العربية كان عزيزًا عند الجماهير الشعبية- وخاصة فى المشرق ومصر- بقدر ما كان الحافز نحو خطاب الإصلاح الاجتماعى والاقتصادى، ونتيجة لهذا كان خطاب ثنائى اجتماعى / قومى سيشكل فلسفات القوى القومية المؤيدة للوحدة على مدى عقدين بعد ذلك على الأقل، وجاء هذا الحشد ليكون عنصرًا أساسيًا فى الخطاب السياسى لأنظمة الحكم القومية التى سوف تبدأ فى الظهور فى خمسينيات القرن الماضى فى سوريا والعراق ومصر.

وللاختصار، فإن التجليات المبكرة لحركة قومية عربية معاصرة تزامنت مع الاستعمار الأوروبى للمنطقة، فى الفترة التالية لانهيار الإمبراطورية العثمانية، وأدى هذا إلى تجزؤ العالم العربى إلى دول قومية مختلفة، وحدثت المرحلة الثانية بالتزامن مع

انبثاق حركة التحرر القومى العربية ضد الاستعمار الغربى، واستعمار فلسطين، والحركة المؤيدة لتوحيد العرب، وقد اتسمت هذه المرحلة بالتجريبات السياسية الرومانسية إلى حد بعيد، والتى فشلت فى نهاية الأمر فى إنجاز أى تقدم جوهرى أو دائم تجاه أهداف الحركة، وفى النهاية، تمخض فشل الحركات والجماعات القومية العربية المعاصرة، فى حقبة ما بعد الاستعمار، عن خيبة أمل شديدة فى مشروع التحديث العربى الشامل بكامله، وأدَّى إلى يأس عام بين الجماهير من أى إمكانية للإصلاح، والدول العربية التى تقبلت بسرور فى البداية سلطة الحكومات ذات التوجه القومى فى خمسينيات وستينيات وسبعينيات القرن الماضى شهدت، فى آخر الأمر، الفشل التدريجى لهذه الحكومات فى السعى وراء أهدافها القومية، ويضاف إلى خيبة أمل العرب فى المشروع القومى فشل الدول العربية فى تنسيق جهودها للتعامل مع المعضلة الفلسطينية، التى يعتبرها الناس فى المنطقة نكبة تاريخية، وسياسية وقومية وإنسانية.

واليوم، هناك شعور متجذِّر بعمق بين العرب، هو أن نضالهم من أجل التحرر الوطنى يظل جزءًا من مشروع غير منجز. إن اضطرابًا سياسيًا- يتسم بافتراض عام وهو أن الموارد الاقتصادية القومية لا تزال، جوهريًا، تحت سيطرة السلطات الاستعمارية الجديدة- يواصل تعزُّزه بالإنكار التام لحق الشعب الفلسطينى فى تقرير مصيره، وبالقيام بتدخلين عسكريين أمريكيين كبيرين فى أقل من خمسة عشر عامًا، وبوضع آلاف من الجنود الأجانب فى عدة بلدان عربية، وبالتهديدات الأمريكية لسوريا.

داخل هذا المناخ، ليست القومية العربية اليوم ببساطة برنامجًا أيديولوجيًا أو سياسيًا. إنها بالأحرى تتخذ شكل مجتمع مقيد جسديًا ومعبر عنه ثقافيًا. والقومية العربية، كما هى فى العقد الأول من الألفية الجديدة، شكل فعال لـ"مجتمع متخيَّل"،

باستخدام تعبير بينيدكت أندرسون، أنشأته ممارسة وبنيات اجتماعية، تشكَّلت وشُكِّلت بممارسات ثقافية عربية، تشمل السينما.

ثمة خلفية مهمة لتطور هذا الشكل من القومية على مدى العقدين الأخيرين وهى التأثير المتصاعد للجماعات الأصولية والأشكال المتعددة للدوجماتية الدينية، وشعر كثير من المفكرين العرب بأن هذه الموجة أعاقت عملية الدقرطة والتحديث الاجتماعى فى المنطقة، وساهمت فى حالة الجمود التى أصابت عملية السعى وراء تقرير المصير القومى والوحدة، وقد جمع مؤتمر حديث عُقد فى دمشق مفكرين ومندوبين من العالم العربى لمناقشة قضايا تتعلق بما اعتبر "حالة الأزمة الوجودية" التى تواجه الشعوب العربية، وقد حدد المشاركون فى المؤتمر جوهر هذه الأزمة بالطريقة التالية:

> **بمناقشة العلاقة بين العولمة والقضية القومية، وبتحليل خلفياتهما وتأثيراتهما توصل الحاضرون إلى وجود حاجة ملحة إلى إعادة تقييم بعض ما ينظر إليه عادة باعتباره أمرًا مسلمًا به، ومن بين القضايا الرئيسية التى نوقشت قضية الطائفية الدينية ووسائل مواجهتها. [ونحن نتفق] على أن هذه الطائفية تنتعش فقط وتنمو عندما تتراجع وجهة النظر القومية التقدمية وتقترب من حالة أزمة.. ويتفق المؤتمر أيضًا على أن مستقبل العالم العربى بكامله يصبح على المحك عندما يتراجع الوعى القومى والحضارى، وتحل محله مواقف وأفكار رجعية متجذرة فى الخلاف الدينى والطائفية والانقسامات العرقية والقبلية(٣).**

وهناك قوميون عرب آخرون أكثر وضوحًا كذلك فى تحديد طبيعة الأزمة الحالية، وهم يشيرون إلى السلوك القائم على أساس طبقى للنظم العربية فيما بعد الاستعمار والتى يعتبرونها متحالفة مع المصالح الاستعمارية القديمة والمعاصرة فى المنطقة

الثورات الأوروبية قادتها برجوازية صاعدة، وكانت مرتبطة بصعود الرأسمالية ونموها. والبرجوازية فى العالم العربى ليست طبقة منتجة على الإطلاق ولهذا فهى لم تكن أبدًا طبقة طليعية، ومن ثم تلاعبت الإستراتيچيات الإمبريالية وتلاعب النظام الرأسمالى العالمى، بسهولة وعلى نحو مباشر، بهذه الطبقة... وأخيرًا، أقيمت كل دولة عربية على بنيات شجعت الانقسامات [الداخلية] والذيلية [للسياسة الاستعمارية]، وعزّزت هذه البنيات ولاءمت التقسيم الاستعمارى المبكر للمنطقة الذى بدأ فى اتفاقية سايكس- بيكو فى فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى. وتفاقمت حالة الأزمة بشدة بإنشاء دولة إسرائيل فى قلب العالم العربى... وربما كان الجانب الأشد خطرًا للأزمة القومية [العربية] اليوم هو إستراتيچيات التهميش والتقسيم؛ حيث يقوّى كلاهما السيطرة الأمريكية أحادية الجانب. وللأسف، فإن المشروع القومى العربى، والذى يبقى البديل الوحيد الإستراتيچى والتاريخى القابل للحياة، لا يزال حتى الآن بحاجة إلى أن يترجم ويُبنى على فكرة الديمقراطية بكل معاييرها المعرفية والفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية... وقد أصبح هذا جوهر انهيارنا القومى(٤).

على مدى الخمسة عشر عامًا الماضية نشأت أمور مماثلة فى سياق محاولات لإعادة صياغة الخطاب الثقافى العربى القومى فى الأدب والشعر والفنون البصرية والموسيقى والمسرح والسينما، ويبدو أن حالة الجمود العامة التى أصابت حركة التحرر القومى العربية شجعت ظهور اتجاهات النقد الذاتى الشديد فى معالجة حقائق اجتماعية وسياسية وثقافية فى المنطقة، وبالإدراك المتأخر فإن هذا الاهتمام بالتقييم

النقدى غير المساوم للأخطاء والأدوار والتحيُّزات الأيديولوجية أعاد تنشيط الخطاب الثقافى العربى بحيوية جديدة، تُرجِّع بطرق عديدة أصداء ما حدث فى المراحل المبكرة من نمو حركة النهضة فى القرن التاسع عشر.

الحداثة كمتُّصل ثقافى عربى

أثَّرت فكرة الحداثة والتجديد العصرى فى العالم العربى، بقوة، على خطاب حركة التحرر القومى العربية الحديثة، علاوة على تأثيرها فى المعايير العامة للنشاط المضاد للسيطرة، ومصطلح الحداثة يوحِّد وجهة نظر تجاه الخبرة المعيشة تضم نماذج متنوعة سياسية وأيديولوچية وثقافية، ومصطلح التحديث، من جهة أخرى، يشير، على نحو أكثر تحديداً، إلى عمليات التغيير التى تنتج عن إدخال تكنولوچيات معينة؛ مثل تكنولوچيا السينما، فى مجالات مختلفة للحياة الخاصة والاجتماعية، ومع ذلك، لابد من التشديد على أن استخدام كلا المصطلحين فى هذا الكتاب يراعى الخصوصية السياقية للتاريخ والفلسفة والثقافة العربية.

وتشديدى على إضفاء طابع السياق فى استخدام المصطلحات المتعلقة بالحداثة يفرض بالطبع تحديًا على الاستخدام العالمى (الذى يشير إلى "الاستعمارى") لفكرة الحداثة ويقترح استخدامًا يعلل خصوصية النص الثقافى فيما بعد الاستعمار، وبوضعه هذا يوفر مقاربة للحداثة من آخر ما بعد الاستعمار- كما أنه فى هذه الحالة يوفر مقاربة عربية فيما بعد الاستعمار بالتحديد، وفضلاً عن ذلك يقدِّم استخدامى للمصطلحات بديلاً لما يصفه إدوارد سعيد بأنه "المؤسسة المتحدة" للتعامل مع الشرق(*)، وفى هذه الحالة يخص الاستخدام دراسة غربية عن الثقافة العربية عمومًا والسينما العربية خصوصًا، والهدف هنا هو طرح بعض الآراء الحاسمة التى يتم

تجاهلها نظريًا ومنهجيًا فى أغلب الأحوال، على المهتمين بملاحقة البحوث الإضافية عن السينماتين العربية والمصرية؛ علاوة على النصوص الفيلمية فيما بعد الاستعمار عمومًا.

منذ نشأتها فى منتصف القرن التاسع عشر، تَشكَّلت وشُكِّلت حركة النهضة بالتزامن مع تشديد قوى على عدم التجانس الاجتماعى والثقافى باعتباره مكملاً لإنجاز تقرير المصير والاستقلال القومى(٦)، وداخل نطاق معاييرها التاريخية والثقافية الخاصة، نسَّقت حركة النهضة ترتيبات مفارقة لمشروع لم يكن متباينًا من وجهة نظر ما مع كيفية التعبير تاريخيًا عن التجديد الحداثى، وعلى سبيل المثال مثلما حدث داخل سياق أمريكا اللاتينية؛ حيث "لا انقطاع عن الماضى ولا أسلوب جديد لوصف الحاضر وتصنيفه، [بل] بدلاً من ذلك [وكإعادة تنسيق] العملية التى يتم من خلالها تأمل وتحديد لتشكلات التاريخية والثقافية المعُاصَرَة"(٧). ومع ذلك، فالتحديث والتجديد العربيان شددا بوضوح أكثر على أمور ثلاثة؛ أولاً: الاستعادة الفعالة للتاريخ العربى والإسلامى والأدب العربى واللغة العربية والمحافظة عليهم، ثانيًا: تطوير اللغة العربية الكلاسيكية والاستفادة من جعلها أكثر تفتُّحًا للتأثُّر والتشكُّل من خلال الحياة والفنون والآداب والعلوم المعاصرة، ثالثًا: السعى وراء التجديد واستمرار عملية تطوير الآداب والفنون بتعميق وثاقة صلتها، وتأكيد ارتباطها بالتراث الأوسع للإنسانية، والحداثة باعتبارها إطارًا مرجعيًا عربيًا بوضوح تجد أصولها بالتساوى داخل نموذج، بدأ المثقفون العرب (وعلى الأخص من منتصف القرن التاسع عشر وحتى أوائل القرن العشرين) بواسطته فى السعى وراء مشروع مضاد للاستعمار؛ من أجل التجديد التقدمى سياسيًا واجتماعيًا واقتصاديًا وثقافيًا.

وكما رأينا مبكرًا، بدأت حركة النهضة فى النمو أواسط القرن التاسع عشر، عندما كان الكثير من الشرق الأوسط تحت حكم الإمبراطورية العثمانية، وقد عبَّرت هذه

الحركة عن النضال من أجل إعادة تأكيد الهوية العربية وبحثت عن وسائل الدفاع عن الحق العربى فى تقرير المصير، وبقدر مساوٍ من الأهمية طمح المثقفون العرب فى تلك الفترة إلى تحول يشمل التخصيب المتبادل للتراث الإسلامى والعربى ودمجه مع التقاليد الإنسانية (الهيومانية) للنهضة الأوروبية، والمثل العليا للثورة الفرنسية وحركة التنوير العلمى والصناعى فى القرن التاسع عشر، وعلى هذا النحو اعتبرت حركة النهضة نفسها، فى المقام الأول، حركة عصرية وتحديثية تضم مقومات متنوعة، سياسية واجتماعية وفكرية/ دينية(٨).

شدَّد المفكرون الدينيون المسلمون العرب فى منتصف القرن التاسع عشر؛ مثل الأفغانى، ومحمد عبده، وعبد الرحمن الكواكبى، على الحاجة إلى التغلب على الحواجز بين الإسلام والفلسفة، والتى نشأت بعد حرق كتب فيلسوف قرطبة ابن رشد– وهى الحادثة التى أصبحت بعد ذلك موضوعًا لفيلم كبير لشاهين. كما أن هؤلاء المفكرين شددوا على الحاجة إلى الإقلاع عن القراءات التقليدية الدوجماتية للقرآن، وتقبُّل التفتُّح فى تفسير النص الدينى. جوهرياً، سعت هذه المجموعة من رجال الدين إلى تجديد عملية فهم النص الدينى وتحديثها بطريقة – كما وصفها ابن رشد نفسه منذ سبعة قرون مضت– تحترم أولوية العقل وتقاوم الصوفيَّة الفكرية والدينية، وبتوسع تعزز العقلانية الفلسفية والتحديث العلمى والتقدم الاجتماعى.

وسرعان ما اتسعت المناقشات حول تفسير النصوص الدينية لتشمل مناظرات أوسع وأكثر حدة فيما يتعلق بالحاجة إلى الإقلاع عن عادة تقديس اللغة والنصوص المكتوبة عمومًا، وما تلا ذلك كان حركة طرحت للمناقشة، وعلى نحو محدّد، التشوش الذهنى العربى حول فكرة الحداثة، وقد تم تضمين هذه الحركة بعد ذلك فى مجموعة أعمال أدبية وفنية واسعة عززت تجديد الممارسة النقدية والأدبية، وأعطتها دوراً تقدمياً فى الممارسات السياسية العربية بعد قرون مما اعْتُبِر ركوداً فكرياً تحت الحكم العثمانى(٩).

وبحلول عشرينيات القرن الماضى (ومن جديد أثناء فترة النضال من أجل التحرر الوطنى فى الأربعينيات والخمسينيات) بدأت حركة غير متجانسة تشمل طيفًا واسعًا من جماعات ليبرالية- يسارية، واشتراكية معادية للاستعمار فى تقديم وتجسيد أوجه متعددة لحداثةٍ فى الفنون والآداب أوائل القرن الماضى ترتكز على الحداثة الغربية، وداخل نطاق هذا النموذج نظر كثير من الفنانين العرب إلى أنفسهم وإلى دورهم باعتباره جزءًا من حركة ثقافية جديدة ذات اتجاه محدد، شملت استعادة التقاليد السياسية المتأصلة عبر التاريخى والثقافى والسياقى. وبكلمات أخرى، التفتح على إدراك سلطة النص الذى شكّل جوهر الحداثة العربية.

نظرة عامة على السينما العربية كمشروع حداثى

نشأت السينما العربية فى الوقت ذاته الذى كان فيه العالم العربى منغمسًا فى تحديات التحديث وهموم النضال المتنامى؛ من أجل الاستقلال والوحدة العربية وتقرير المصير، وعلى هذا النحو، نمت السينما العربية وصيغت إلى حد بعيد عن طريق تكافل عصرى تشكّل وشُكّل بهوية قومية بادئة فى النمو، تناضل لتأكيد عدم تجانسها وإيجاد دور جديد لنفسها فى الكفاح المستمر من أجل التحرر القومى.

ومنذ عروض أفلام الأخوين لوميير عام ١٨٩٥ فى الإسكندرية أصبح للسينما، باعتبارها ممارسة ثقافية، تأثير كبير فى العالم العربى، ليس فقط من حيث مضمونها وأنها اختراع حديث، ولكن أيضًا بسبب تنسيقها لنموذج نصى جديد للاتصال؛ فالخطاب الاجتماعى عن وظيفة الصورة، وإستراتيجيات السرد، ومكان الجمهور، وقدوم تشفيرات ثقافية جديدة، كان لها جميعًا تأثير هائل على دوائر المثقفين العرب عند منعطف القرن العشرين، وسرعان ما أصبحت السينما، فى حد ذاتها، مرتبطة بفكرة النص الحداثى، وكموقع جديد للنضال العربى من أجل التحديث.

واتسعت مناقشات حركة النهضة المبكرة حول تفسير النصوص الدينية لتشمل بعد ذلك دعوة إلى الابتعاد عن التقديس التقليدى للغة واستخدامها فى الأدب والأعمال الفنية، ومع أوائل سنوات القرن الماضى، خضعت التفسيرات النقدية التقليدية للنصوص الأدبية العربية الكلاسيكية، بما فيها تلك الخاصة بفترة ما قبل الإسلام (الجاهلية)، لتدقيق شديد، وفتح هذا التدقيق الطريق لمناقشات ضارية حول تاريخية اللغة والنص وأهمية تفسيرهما، وثمة تطور هائل فيما يتعلق بهذه المسألة هو نشر الكتاب المزلزل فى الأدب الجاهلى للكاتب المصرى طه حسين، وهناك شخصيات أدبية كبيرة أخرى ومصلحون اجتماعيون وثقافيون ساهموا فى عملية إعادة التقييم هذه خلال تلك الفترة، ومنهم جبران خليل جبران، وچورچى زيدان، وأمين الريحانى، وقاسم أمين، وغيرهم.

ومع انهيار الحكم العثمانى بعد الحرب العالمية الأولى، وبعد أن حلَّت محله السيطرة الاستعمارية الغربية كانت تحالفات جديدة للقوى المعادية للاستعمار قد بدأت فى التشكُّل، ومنذ عشرينيات القرن الماضى حتى خمسينياته كانت الحركة المعادية للاستعمار فى العالم العربى تتكون من قوى ذات وجهة نظر أكثر انفتاحًا على المثل العليا الغربية فى الخطاب السياسى والثقافى، وقد أكدت الأفكار الليبرالية والاشتراكية والماركسية وجودها على نحو متزايد بين المثقفين العرب، وهم يرحبون بفحص أشد للاتجاهات الفنية والثقافية الجديدة المنبثقة آنذاك فى أوروبا والاتحاد السوفيتى السابق[١٠].

وشكلت هذه التحالفات الجديدة نواة خطاب حداثى ثقافى عربى ذى فروق لا تكاد تدرك، والتبنِّى العربى للنص الحداثى، الذى تحدد بالتأكيد الفلسفى لحركة النهضة على الانفتاح فى استخدام اللغة وتفسير النصوص (وليس بقصر استخدامها على أشكال وأعراف محددة)، وكوسيلة لتحدى السيطرة الاستعمارية والنزعة المحافظة أصبح

متسمًا على نحو متزايد وعلى السواء بتشديد أسلوبى على عدم التجانس والتفاعل، وبإدراك واع لسلطة النص الفنى.

منذ بداياتها المبكرة فى عشرينيات القرن الماضى، وخلال نموها غير المنتظم على امتداد القرن، طوَّرت السينما العربية عمومًا والسينما المصرية خصوصًا نفسها، واخترعت نفسها من جديد بدمج معالجات أسلوبية ونوعية غير متجانسة، وحافظت السينما المصرية، المدعومة بنظام الأستوديو القائم على إدارة وطنية، على إعجاب شعبى واسع من جمهورها(١١). حتى وهى تدعم الاهتمام بمختلف التقاليد السينمائية الشعبية والفنية الراقية على مستويات الإنتاج والتوزيع والاستهلاك، ومن ثم فالاتجاه الواقعى الاجتماعى الذى نشأ فى مصر بعد ثورة ١٩٥٢ ضد النظام الملكى تعايش وتغذَّى على نجاح الأعراف الأسلوبية والنوعية (نسبة إلى النوع السينمائى- المترجم) للسينما الهوليوودية الكلاسيكية وفى أواخر ستينيات وأوائل سبعينيات القرن الماضى، تشكلت الإستراتيجيات الأسلوبية الهوليوودية الكلاسيكية، وعدِّلت فى السينما الشعبية المصرية، مع اهتمام بالواقعية الجديدة، واهتمام أقل بتقنيات صنع الفيلم الطليعى.

الدوافع الحديثة الغربية- الناشئة عن الفن والأدب الغربيين أوائل ومنتصف القرن الماضى- استوعبت أيضًا من جانب صناع الأفلام المصريين، وبقدر متساو كدوافع قيِّمة ومكمِّلة، وليست كدوافع متناقضة مع التقاليد القومية العربية والتقاليد الحداثية الثقافية، وتجسيد صناع الأفلام هؤلاء للصيغ الغربية للحداثة كان قائمًا جزئيًا على إعادة صياغة وتحرير وإعادة إضفاء طابع الحيوية على الأشكال التى تكمِّل تقاليدهم وتاريخهم الحداثيين المحليين.

بعد الثورة الوطنية اليسارية لجمال عبد الناصر، بدأ القطاع العام فى مصر يلعب دورًا رئيسيًا فى دعم سينما "ثالثة عالمية" مكرسة اجتماعيًا وسياسيًا، ومع أوائل خمسينيات القرن الماضى كانت السينما المصرية تجسِّد اقتباسات غير دقيقة لاتجاهات

سينمائية واقعية متعددة الأشكال تشمل الواقعية الشاعرية الفرنسية، والواقعية الجديدة الإيطالية، والواقعية الاشتراكية[١٢]. وكانت تجسِّد أيضًا خليطًا من معالجات مرتبطة بالشكلية الجدلية السوفيتية، وعلى الأخص تلك التى أوضحها سيرجى أيزنشتاين ودزيجا ڤيرتوف، علاوة على التقنيات والابتكارات التعبيرية التى قدمها صناع الأفلام الكلاسيكيون الألمان فى عشرينيات القرن الماضى[١٣].

الاهتمام على نطاق واسع بالاتجاهات الحداثية صيغ بتعايش موضوعات مع تجسيد أوضاع وخبرات محلية، وبحلول عام ١٩٥٨، عكس فيلم "باب الحديد" ليوسف شاهين مبكرًا هذا التعايش من خلال استخدامه لتقنيات من الواقعية الجديدة والتعبيرية الألمانية والمونتاج السوفيتى، والموجة الجديدة الفرنسية، حتى وهو لا يزال يحافظ على بناء حبكة هوليوودية كلاسيكية بشكل أساسى.

وببناء نموذجهم القومى الحداثى الخاص الذى يشدد على فتح نطاقات النص وفائدته فيما وراء القواعد التقليدية المحدودة للالتزام، نظر كثير من صناع الأفلام العرب إلى أنفسهم باعتبارهم منقذين للمشروع السينمائى المتأصل سياسيًا عبر التاريخى والثقافى والنصىِّ.

السينما المصرية قبل الثورة مباشرة

فى الفترة السابقة على الثورة وبين عامى ١٩٤٥، ١٩٥١ مرت السينما المصرية بمرحلة نمو هائلة؛ حيث كان من الصعب، فى أغلب الأحوال، وجود عدد كافٍ من الممثلين والتقنيين لخدمة الإنتاج الكبير من الأفلام، ووفق المخرج السينمائى محمد خان "أقام المخرجون صلات مع المغنين والراقصات ولم ينزعجوا من تدريب أو اكتشاف مواهب جديدة"[١٤]. ويوفِّر خان سياقًا تاريخيًا أوسع لهذا النمو المذهل فى صناعة السينما المصرية.

وقفت مصر فى الحرب العالمية الثانية إلى جانب الحلفاء حسب الاتفاقيات الإنجليزية- المصرية، وزودت بريطانيا ببعض القواعد الإستراتيجية، وأدى هذا إلى ظهور طبقة اجتماعية جديدة ذات موارد مالية أكبر، وبدأ عدد كبير من الشركات التى لم يكن لها أى علاقة بصناعة السينما فى إنتاج الأفلام باعتباره عملاً تجارياً.

وبعيداً عن عدد كبير من الشركات السينمائية الجديدة بدأت شركات سينمائية أخرى فى الإنتاج كعمل تجارى وإن كان هدفها الحقيقى لا علاقة له بالسينما، وهذه الشركات، التى كان بعضها غير مرخَّص، كانت تتاجر فى السوق السوداء بأفلام لم تعرض بعد، وكانت تحصل على دعم من وزارة الشئون الاجتماعية، التى كانت مسئولة عن توزيع هذه الأفلام بالسعر العادى، والأفلام التى لم تعرض بعد كانت تستورد من الخارج، وتعيد تلك الشركات بيعها إلى شركات مرخصة بأسعار باهظة[١٥].

أصبحت صناعة السينما المصرية راسخة بشدة فى موازاة النموذج الهوليوودى، وذات نظام نجومى ضخم؛ حيث وصلت أجور بعض الممثلين إلى نصف ميزانية الفيلم بكامله تقريبًا[١٦]، وقفز عدد دور العرض أثناء هذه الفترة من مائة فى منتصف ثلاثينيات القرن الماضى إلى ٢٤٤ قاعة فى عام ١٩٤٩، فى حين أُنشئت أربعة أستوديوهات سينمائية حديثة بالإضافة إلى أستوديو مصر ذى المكانة الفنية الرفيعة، وارتفع الإنتاج السينمائى ذاته إلى أكثر من خمسين فيلمًا فى السنة بين عامى ١٩٤٥، ١٩٥٠، خالقًا بذلك سوقًا ضخمة للفيلم المصرى فى بلدان عربية أخرى، ومتيحًا لصناعة السينما المصرية أن ترسخ بثبات التأثير العربى الشامل، والذى ما زالت تتمتع به اليوم؛ وعلاوة على ذلك بدأ الرأسماليون العرب يلاحظون الإمكانية الهائلة للاستفادة من الصناعة الناجحة، وثمة مظهر مبكر على هذا الاهتمام لوحظ فى الدور الكبير الذى لعبه الموزعون اللبنانيون، الذين انخرطوا فى ترويج الأفلام المصرية على امتداد المنطقة العربية وحتى داخل مصر ذاتها، وبالتزامن مع هذا الانفجار فى صناعة الأفلام وتوزيعها تضاعف عدد المخرجين المصريين.

هذا التعامل مع صناعة السينما، الذى يغلب عليه التوجه إلى الربح، أدى إلى سينما خليط، صُمِّمت لإرضاء كل الأذواق، إلى درجة أنه أصبح من الصعب تصنيفها حتى بلغة مصطلحات النوع المعروفة على نطاق واسع، ويقدم خان مثالاً بملصق نموذجى لفيلم من تلك الفترة يعلن عنه: "كوميديا درامية، قصة حب مصحوبة بالأغانى والرقصات"(١٧)، وقد قُسمت أفلام هذه الفترة تقريبًا إلى مجموعتين: الميلودرامات، والفارس والريفيهات الكوميدية، التى كانت تتخللها عادة الأغانى والرقصات، وهناك عامل، ربما ساعد على إضفاء طابع العرف فى اعتماد صناعة السينما المصرية على الميلودرامات وصيغة الأفلام الموسيقية، وهو التدخل الحكومى بقوانين جديدة كرد فعل للتوترات السياسية المتزايدة داخل البلاد.

فى موازاة النجاح المؤثر لصناعة السينما المصرية جاء التضييق المتزايد للرقابة الحكومية؛ فوزارة الشئون الاجتماعية أدخلت قوانين جديدة فى فبراير عام ١٩٤٧ ذهبت إلى ما هو أبعد من الشئون التقليدية عن الأخلاق العامة والحشمة؛ فقد منعت القوانين الصريحة كل تصوير لـ"المناظر التى قد تؤذى المصريين.. والموضوعات التى يبدو أنها تدعم الميول الشيوعية أو تزعج نظام الحكم والمَلَكيَّة"، ومنع القانون أيضًا: "عرض المناظر التى تشجع تمزيق النظام الاجتماعى؛ مثل الثورات والتظاهرات والإضرابات"، كما منع تصوير: "الفقر، وحياة الفلاحين، ودعوات التمرد، والتشكيك فى الأعراف الاجتماعية"(١٨).

كانت حكومة الملك فاروق تدرك، بوضوح، وتخاف من التوترات السياسية المختمرة فى البلاد، وقد ألهمت الشدائد التى عانتها طبقة الفلاحين والعمال المصريين نمو المعارضة الأشد تعبيراً عن القاعدة الشعبية، والتى تجسَّدت فى الاحتجاجات الجماهيرية ضد الحكومة فى عام ١٩٤٦، علاوة على الإضرابات الكبرى والتظاهرات التى قام بها العمال فى المراكز الصناعية؛ مثل شبرا الخيمة، وطنطا، وبورسعيد.

الثورة وظهور خطاب سينمائى جديد

فى أواخر أربعينيات القرن الماضى كانت مصر والعالم العربى يدخلان فترة ثوران سياسى كبير؛ فقد أدت هزيمة الجيوش العربية فى معركة منع إنشاء دولة إسرائيل إلى ما أصبح يعرف باسم النكبة (الكارثة)، ويشير التعبير إلى الوضع المأساوى السياسى والديموجرافى الذى أصاب مئات الآلاف من الفلسطينيين بعد فقدانهم وطنهم، وتحويلهم إلى لاجئين مشتتين فى البلدان العربية المجاورة، وساهمت هذه الأحداث فى التمردات التى حدثت فى عدة دول عربية، وأدت إلى الإطاحة بحكوماتها، ولم تعكس التمردات فقط الغضب الشعبى تجاه إخفاقات هذه الأنظمة فى الدفاع بفعالية عن حقوق الفلسطينيين، ولكنها أيضًا رجَّعت صدى الفزع المنتشر تجاه ما كان مستشعرًا من السيطرة المباشرة للقوى الاستعمارية؛ مثل بريطانيا وفرنسا، على هذه الأنظمة، حيث نُظر إليهما باعتبارهما تستحقان اللوم على الكارثة الفلسطينية.

وكان العرب فى معظم البلدان العربية المستقلة حديثًا متبرمين أيضًا من أنظمة حكم قمعية اقتصاديًا وسياسيًا واجتماعيًا فيما بعد الإقطاع، وكانت الجماعات والتنظيمات المعادية للاستعمار، بالإضافة إلى الأحزاب الاشتراكية والشيوعية والقومية العربية، تكسب تأثيرًا واسعًا فى كثير من الدول العربية؛ مثل سوريا والعراق ولبنان ومصر.

وفى مصر، قاد العقيد (البكباشى أو المقدم- المترجم) جمال عبد الناصر ثورة بيضاء فى ١٩٥٢، أسقطت النظام الملكى المصرى، الذى كان يُنظر إليه باعتباره مدعومًا ومحكومًا على نحو مباشر من جانب بريطانيا، وقد لعب تأثير الثورة على نمو حركة التحرر الوطنى والاجتماعى فى العالم العربى دورًا كبيرًا فى ظهور أنواع جديدة من السينما المصرية والعربية.

وفى ظل الظروف السياسية الجديدة فى مصر لم يصبح فقط من الممكن تصوير العدل الاجتماعى والتحرر الوطنى والوحدة العربية والنضال ضد الاستعمار بل شُجِّع هذا (الاتجاه) تحديداً، وفى عام ١٩٥٥ بعد أقل من ثلاث سنوات على قيام الثورة، ألغت وزارة الإعلام العام (الإرشاد) المعايير الرقابية التى فرضت فى فبراير ١٩٤٧، وشرعت قوانين جديدة لا يزال يعمل بها حتى الآن[١٩]، ووفق الباحث السينمائى المصرى على أبو شادى، فرغم ما يحويه القانون الجديد من ثغرات كثيرة، واحتفاظه بعناصر مقيدة فقد مثَّل تقدماً كبيراً بالنسبة لقوانين ١٩٤٧[٢٠].

ويؤيد سمير فريد، وهو باحث بارز آخر، وجهة نظر "أبو شادى" فى هذه المسألة، ويقترح أنه بعد ثورة يوليو: "أصبحت الرقابة مقصورة على الموضوعات المعنية بتعكير الصفو العام وبالإساءة إلى المعايير الأخلاقية، تاركة تفسير هذين الدليلين لاجتهاد الرقيب"، ويشدِّد فريد، مع ذلك، على أن القانون تحت حكم الملك كان من الوجهة العملية نسخة حرفية من قانون هيس فى الولايات المتحدة، وأنه فصَّل صراحة ما كان يجب منعه، ويتعارض هذا مع طبيعة التفسير الواسعة والأكثر مرونة لقوانين الرقابة التى وضعت بعد الثورة[٢١].

ويتساوى فى الأهمية تحرك الحكومة الجديدة فى اتجاه الإصلاح الاجتماعى، وتدخل الدولة المتزايد فى الاقتصاد، وتمثَّل هذا فى تأميمها للقطاعات الرئيسية فى الاقتصاد، ومع ذلك أصبحت الحكومة أكثر التزاماً باشتراك الدولة فى الاقتصاد بين عامى ١٩٥٦، ١٩٥٧، وبدأت فى الانتقال بجرأة من تشجيعها الأوَّلى للاستثمار الرأسمالى الخاص فى البنية التحتية إلى الاضطلاع بالسيطرة الكاملة تقريباً على الإنتاج، وبحلول عام ١٩٦٠، وفى الوقت ذاته تقريباً الذى تولَّت فيه الحكومة السيطرة فعلياً على معظم الصناعات المصرية الرئيسية، تم تأميم بنك مصر[٢٢]، وهو البنك المصرى الأكبر الذى يسيطر على خُمس الناتج الصناعى لمصر.

ومع ذلك، عندما جاءت الحكومة إلى صناعة السينما لم يكن لديها فى البداية خطط لتأميم الأستوديوهات والمعامل ودور العرض، ووفق سمير فريد، فقد جاء تدخل الحكومة نتيجة مباشرة لضغط الشركات السينمائية من أجل تعويضها عما ادَّعت أنه فَقْد مصادر الدخول من مبيعات الأسواق الخارجية(٢٣). ورغم ذلك، أخذ تدخل النظام الجديد فى صناعة السينما شكلاً مختلفًا عما حدث من حكومات أخرى ذات توجه اشتراكى:

> **لم تؤمم الأستوديوهات والمعامل ودور العرض تأميمًا كاملاً، كما حدث فى البلدان الاشتراكية فى آسيا وشرق أوروبا، وتراوحت درجة ملكية الدولة من الشراء التام إلى مصادرة الملكية الخاصة، ووضعها تحت حراسة الدولة، كما لم تتحرك الحكومة ضد الشركات المصرية التابعة لشركات الولايات المتحدة الإمبريالية(٢٤).**

يشير محمد خان أيضًا إلى أنه فى الفترة التالية للثورة كانت الحكومة تقرض المال لشركات الإنتاج السينمائى الخاصة، وكان يوسف شاهين ذاته من بين المستفيدين من هذا الدعم فى فيلمه "الناصر صلاح الدين" عام ١٩٦٣، الذى أنتجته شركة "لوتس فيلم" (آسيا)(٢٥)، ولكن بصرف النظر عن كيف خضعت صناعات الإنتاج السينمائى والتوزيع والعرض لسيطرة القطاع العام، تبقى حقيقة أن هذه التطورات أثرت فى السينما المصرية على نحو بارز.

شهد الوضع الجديد بعد الثورة نهضة فى كل المجالات تقريبًا فيما يتعلق بالإنتاج والتلقى الثقافيين فى مصر. وساعدت التغييرات الكبيرة، على المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية خلال العقد الأول من الثورة، فى خلق وإحياء أشكال جديدة وممارسات ثقافية، وأصبح للفن مكانة مهمة فى هذه الثورة مع إنشاء وزارة الثقافة

والإرشاد القومى، مثلاً، والتى شملت المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، وفى يوليو عام ١٩٥٧، أنشأت وزارة الثقافة والإرشاد القومى الهيئة القومية لدعم السينما، والتى أُعطيت الحق فى سن تشريعات وتبنِّى خطط تهدف إلى تنمية فن السينما، ومُنحت ميزانية سنوية قدرها ١٥٠,٠٠٠ جنيه مصرى[٢٦].

وأحدثت هذه التغييرات تأثيرات على السينما المصرية بطرق لم توجد من قبل؛ فقد تم إنشاء سياسات وهياكل جديدة لتشجيع ومكافأة المواهب السينمائية، ودعم المشاركة فى الإنتاج المصرى- الأجنبى، وكما يوضح جويل جوردون، فى تقييمه البحثى المتاز للسينما المصرية خلال فترة عبد الناصر، شهدت هذه السينما "عصراً ذهبيًا، ساعد فى تكوين صرح (بانثيون) ما زال كثير من المصريين مفتونين به حتى الآن، رغم التغيرات الهائلة التى أثَّرت فى سياسة البلاد وتوجهها الأيديولوچى على مدى العقود الثلاثة الأخيرة، ويقدِّم جوردون الحقبة باعتبارها الأعظم فى صناعة الأفلام المصرية، وبوضعها هذا ينظر إليها على أنها حقبة تَشكُّل بالنسبة للمنخرطين فى صناعة الأفلام فى مصر الآن[٢٧]، وسواء اتفقنا أو اختلفنا مع تقييم جوردون، فإنه يظل مهمًا فى الإشارة إلى حقائق محددة.

فقد شملت تغييرات قوانين الرقابة مواد جديدة عملت على عدم تشجيع إنتاج أفلام رديئة فنيًا ودراميًا وتقنيًا، وأرسلت الحكومة أيضًا عدة لجان سينمائية إلى بلدان أمريكا اللاتينية وآسيا لتشجيع توزيع الأفلام المصرية وعرضها، وفى عام ١٩٥٩ أنشئ المعهد العالى للسينما، الذى أصبح أول كلية للسينما فى العالمين العربى والإسلامى وفى إفريقيا، ولعب المعهد دورًا حاسمًا فى تدريب عدد ضخم من صناع الأفلام الشباب والمحترفين، وأفاد صناعة السينما المصرية والعربية بتدفق هائل للمواهب الفنية والتقنية، وفى ظل هذا المناخ الجديد أُنشئت جماعات ومنظمات سينمائية جديدة للدراسة والمناقشة شملت جمعية الفيلم بالقاهرة عام ١٩٦٥، ويصف محمد خان تأثير هذه الجمعية:

[الجمعية] قامت أيضًا بدور حجرة دراسية ثانية لطلاب المعهد العالى للسينما، وكانت قد أنشئت فى الأصل لعرض الأفلام الفنية، وإلقاء محاضرات ونشر نشرتها الفصلية. وقد بدأت بـ ١٥ عضواً وهى الآن [1969] تضم ٥٠٠ عضو. وبامتلاك أعضائها لوعى سينمائى يقظ، ومنهم مخرجون وتقنيون بارزون، قررت الجمعية أن تتولى إنتاج أفلام سينمائية قصيرة[٢٨].

لقد حدث تطور مهم فى مصر فيما بعد الثورة. وبدأت الحكومة، وعلى نحو استباقى، فى تشجيع دراسة ومناقشة الاتجاهات والتطورات العالمية فى صنع الأفلام والنظريات السينمائية، وفى عام ١٩٦٠ ساعدت الحكومة فى تنظيم ودعم مهرجان كبير للأفلام الآسيوية والأفريقية اشترك فيه أكثر من ثلاثين دولة، كما دعمت تمويل ترجمة خمسة وعشرين كتابًا أكاديميًا مهمًا عن جماليات السينما وتقنياتها[٢٩].

يشارك سمير فريد فى تقييم خان لهذه الفترة من تاريخ السينما المصرية، ويصف على نحو أكثر تحديداً السنوات بين ١٩٥٦، ١٩٦٢ بأنها "العصر الذهبى الثانى للسينما المصرية" بعد العصر الذهبى المالى الذى تلا إنشاء أستوديو مصر فى منتصف ثلاثينيات القرن الماضى وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية[٣٠]، ويشير فريد إلى أنه داخل نطاق فترة هذه السنوات الست، أصبح من المألوف أن تعرض الأفلام المصرية فى المهرجانات السينمائية الدولية؛ مثل مهرجان كان ومهرجان موسكو، وبالمقابل، بعد أواخر الستينيات أصبح من النادر مشاهدة أفلام مصرية فى المهرجانات الدولية[٣١].

ونتيجة لهذه التغيرات خضعت موضوعات الأفلام المصرية وجودتها لتحول ما. وظهرت فى هذه الفترة جماعة قوية من صناع الأفلام المصريين الذين جاءوا أخيراً لتعريف السينما المصرية، وكان هؤلاء المخرجون من بين المخرجين الأكثر نجاحاً محلياً

والأشد تميزًا على امتداد العالم العربى، كما كانوا قادرين على كسب الاحترام داخل الدوائر السينمائية العالمية، وتشمل قائمتهم: صلاح أبو سيف، وحسين كمال، وحسام الدين مصطفى، وتوفيق صالح، وفاروق عجرمة، وشادى عبد السلام، من بين آخرين.

من الواضح، أن صناعة السينما المصرية كانت تعيش فترة ذهبية من الشعبية والنجاح، وترسَّخ مكانتها باعتبارها مركز السينما العربية، وكانت هذه السينما، من جانب آخر، تكتشف ملتقاها الأول مع الاستخدام السياسى، الذى خلق تقديرًا واعيًا لإمكاناتها كعامل من أجل التغيير الاجتماعى والسياسى، كما أن الأحداث الثورية فى البلاد كانت ستؤثر بشدة على نمو هذه السينما، وترسم خريطة لهموم موضوعات وممارسات واتجاهات جديدة، كانت سوف تنشأ منها أعمال شاهين وتتطور.

الهوامش

(١) بدأت النزعة العربية الشاملة المعاصرة تتشكل فى منتصف القرن التاسع عشر فى المشرق العربى (وبصورة رئيسية فى سوريا ولبنان) وبعد ذلك فى مصر، واتخذت تدريجياً شكل حركة غير متجانسة، أحد أهدافها الرئيسية النضال ضد السيطرة العثمانية على العالم العربى، وشدَّد هذا النضال على رفض الدور المستبد والمقاوم للتغيير الخاص بالعصور الوسطى خلال العقود الأخيرة للإمبراطورية العثمانية. وبعد انهيار الإمبراطورية العثمانية مع نهاية الحرب العالمية الثانية، تركز النضال من أجل الوحدة العربية والاستقلال على مقاومة خطط العزل الإنجليزية والفرنسية والإيطالية الاستعمارية، وأوجد هذا الحراك معنى متجدداً للهوية القومية الجماعية، أوحى لعرب القرن العشرين بالاستمرار فى إحباط وتحدِّى التسميات الأجنبية للحدود القومية الفاصلة فى المنطقة.

(٢) بغض النظر عن مناهجها وبرامجها السياسية المتعددة الأشكال فإن كل الأحزاب، تقريباً، القومية العربية المؤثرة الكبرى، فى الجزء الثانى من القرن العشرين، دافعت عن منهج علمانى للحكم، ومعظم مؤسسى هذه الحركات كانوا من أقليات دينية وعرقية، تشمل المسيحيين: ميشيل عفلق (حزب البعث)، وجورج حبش (حركة القوميين العرب)، وأنطون سعدى (الحزب القوى الاجتماعى السورى)، والأب المنظِّر للقومية العربية الحديثة اليوم قسطنطين زوريك. وتضمَّن ماركسيُّو التوجه العربى الشامل المسيحى اللبنانى فرج الله الحلو والقائد الشيوعى السورى الكردى الأسطورى خالد بكداش.

(٣) مؤتمر تجديد الفكر القومى والمستقبل العربى، الذى انعقد فى دمشق من ١٥ إلى ١٩ أبريل عام ٢٠٠٨. ولمزيد من التفاصيل انظر:

Champress (٢٠ أبريل ٢٠٠٨) at http: champress.net/print-details.

Php? Page= show-det&id=25580 (accessed April,22,2008).

(٤) المدينى، "انهيار الدولة الشمولية"، ٩.

(٥) Said, "Orientalism", The Post-Colonial Studies Reader, 88.

(٦) قد ينظر البعض للمشروع العربى الشامل من منظور ثقافى، باعتباره مشروعًا إشكاليًا إلى حد ما؛ لأنه يجمع معًا سكانًا متنوعين ذوا خصوصيات ثقافية تاريخية (والإقصاء الإشكالى الذى يقوم به بعض القوميين العرب للسكان الأفارقة والأكراد والبربر، مثلاً، لا يمكن التغاضى عنه). ومع ذلك، تبقى حقيقة أن

القادة الفكريين والسياسيين للحركة جاءوا من قطاع عرضى للأقليات الدينية والعرقية المتنوعة فى المنطقة، والتى تشمل خلفيات مسيحية ويهودية وكردية.

(٧) Pick, "The Politics of Modernity in Latin America", 43.

(٨) من أجل تقدير ممتاز لدوافع صعود حركة النهضة العربية، انظر كتاب الحورانى "تاريخ الشعوب العربية"، ٢٧٢-٢٨٠.

(٩) فى أوائل القرن العشرين خضعت التفسيرات النقدية للنصوص الأدبية العربية الكلاسيكية، بما فيها تلك النصوص الخاصة بعصر ما قبل الإسلام (الجاهلى) لتدقيق شديد. ومَهَّد هذا التدقيق الطريق لنقاش شجاع حول قيمة تفسير اللغة والنص فى معالجة التاريخ والفلسفة والدين، وكان نشْر الكتاب المزلزل فى الأدب الجاهلى للمصرى طه حسين تطورًا كبيرًا فى هذا الشأن.

(١٠) مثلاً، معظم المجلات الأدبية والفنية العربية الرائدة من عشرينيات إلى ستينيات القرن العشرين أنشأها وساهم فيها مثقفون تحالفوا مع شتى الحركات والجماعات التقدمية ذوات التوجه الاشتراكى، ومجلات مثل الهلال، الثقافة، الرسالة، الكاتب المصرى، المكشوف، العرفان، الثقافة الجديدة، الطارق وهلم جرًا كانت أول ما نشر مادة لكتَّاب يلعبون دورًا مهمًا فى تجديد الأدب العربى الحداثى، وكُتاب قياديين مثل سلامة موسى، وجورجى زيدان، وطه حسين، وبعد ذلك نجيب محفوظ، وعمر فاخورى، ومارون عبود، وتوفيق يوسف عوض كانوا من بين أولئك الذين رأوا كتاباتهم الأولى تُنشر فى المجلات سالفة الذكر. وقد نشرت المجلة الثقافية العربية "الطريق" عددًا خاصًا يقدم بالتفصيل تاريخ هذه المجلات ومغزاه فى التاريخ الثقافى العربى.

(١١) فى رحلة حديثة إلى القاهرة من أجل البحث، أدهشنى بسرور اكتشاف أنه، فى أى أسبوع مفترض، تشكل الأفلام التى يصنعها المصريون من ٧٠ إلى ٨٠ فى المائة من الأفلام التى تُعرض فى دور العرض السينمائية فى المدينة، ويحدث هذا فى بلد تهتم فيه الدولة بالمحافظة على علاقات جيدة مع البنك الدولى ومع حكومة الولايات المتحدة، وتخلت جوهريًا عن كل بقايا دعم إنتاج وتوزيع سينماها القومية.

(١٢) Shafik, Arab Cinema, 126.

(١٣) فيلم "ريا وسكينة" لصلاح أبو سيف يُعدُّ مثالاً مبكرًا للدمج الفعال بين الواقعية الاجتماعية، وتقنيات المونتاج السوفيتى، وتقاليد التعبيرية الألمانية فى فيلم واحد.

(١٤) Khan, An Introduction to Egyptian Cinema, 34.

(١٥) المرجع السابق.

(١٦) فريد، "نوريات السينما المصرية"، ٨.

(١٧) Khan, An Introduction to Egyptian Cinema, 35.

(١٨) يوسف، القضية الفلسطينية فى السينما العربية، ١٣-١٤.

(١٩) عدلت وزارة الثقافة هذه القوانين عام ١٩٧٦ تحت حكم السادات لتشمل تفسيرات مقيدة جديدة.

(٢٠) أبو شادى، السينما والسياسة، ٥٣.

(٢١) فريد، "دوريات السينما المصرية"، ٩.

(٢٢) Armes, Third World Film Making and the West, 302.

(٢٣) فريد، "دوريات السينما المصرية"، ٩ - ١٠.

(٢٤) المرجع السابق.

(٢٥) Khan, An Introduction to Egyptian Cinema, 56-57.

(٢٦) Khan, An Introduction to Egyptian Cinema, 38,

وأبو شادى، السينما والسياسة، ٥٣-٥٩.

(٢٧) انظر: Gordon, Revolutionary Melodrama.

(٢٨) Khan, An Introduction to Egyptian Cinema, 50.

(٢٩) المرجع السابق، ٥٦، ٥٧.

(٣٠) فريد، "دوريات السينما المصرية"، ١١.

(٣١) المرجع السابق.

الفصل الثانى

السينما الشعبية

وتشكل مفهوم الطبقة والتغيير الاجتماعى

هذا الفصل يبحث فى الأفلام المبكرة لشاهين، والتى يتزامن الجزء الأكبر منها مع العقد الأول من الثورة الناصرية. فى خمسينيات القرن الماضى صنع شاهين اثنى عشر فيلمًا، وخلال هذه المرحلة يصبح اهتمامه المتنامى بالقضايا الاجتماعية والقومية واضحًا بجلاء فى تصويره لحياة الفلاحين والطبقة العاملة، ورغم فزعه من أوجه كثيرة لأساليب حياة الطبقتين الوسطى والعليا، فإن بعض أفلامه تعكس إمكانية بناء جسور بين أولئك الذين يأتون من خلفيَّات طبقية مختلفة، ومع ذلك يتقاسمون اهتمامًا مشتركًا بقضايا التغيير والعدل الاجتماعيْن والسياسييْن، وعلى الرغم من اهتمامها بالموضوع فإن سينما شاهين لم تتبن موقفًا دوجماتيًا من قضايا الطبقة والتقسيمات الطبقية، ولكنها بالأحرى سلَّمت بالمساحات المشتركة للاهتمام بين الشعب بمختلف طبقاته، وكان هذا هو المظهر لمفهوم شاهين المبكر عن التغيير فى العالم العربى، باعتباره تغييرًا يهدف إلى إنجاز الاستقلال السياسى والاقتصادى والقومى، ويقترح هذا المفهوم أيضًا أن الطبقات المهمشة يمكن منحها سلطة، ما دامت تحافظ على مستوى ما من التضامن غير الطبقى مع طبقة وسطى مستنيرة، وهو نوع من الوحدة يظل مطلوبًا خلال فترة التحرر الوطنى.

السينما المبكرة والطبقة الاجتماعية

بدأ شاهين الشاب سيرته صانع أفلام فى الفترة فيما بين نظام الملك فاروق المدعوم من بريطانيا العجوز وحكومة الرئيس عبد الناصر الثورية الجديدة، ومنذ البداية عكست هذه الفترة الانتقالية توتُّرات بين سينما واعية سياسيًا وممارسات سينمائية شعبية، وخلال الفترة المبكرة بعد الثورة كان يترسخ اتجاه واقعى جديد فى السينما المصرية، وأبدى صناع أفلام؛ مثل صلاح أبو سيف اهتمامًا بصنع أفلام قدَّمت تصويراً مفعمًا بالحيوية وأقل زيفًا للحياة بين الفلاحين المصريين والطبقة العاملة المصرية، وأصبح فيلما "ريا وسكينة" ١٩٥٣، و"الوحش" ١٩٥٤ لصلاح أبو سيف معالم فى تاريخ ما، أصبح يعرف بالواقعية الاجتماعية المصرية.

بدأ شاهين سيرته السينمائية بعد عودته مباشرة من الولايات المتحدة، وحصوله على دبلوم فى التمثيل المسرحى من معهد باسادينا المسرحى عام ١٩٤٨، ولكن بدلاً من البحث عن عمل فى المسرح، كانت وظيفته الأولى فى قسم الدعاية بالقاهرة لشركة فوكس للقرن العشرين؛ حيث كان يعمل زوج أخته چون خورى مديراً، وقبل ثورة عبد الناصر مباشرة أخرج شاهين فيلمه الروائى الطويل الأول "بابا أمين" (١٩٥٠)، وتلاه فيلم "ابن النيل" (١٩٥١)، والفيلم الثانى كان أول فيلم مصرى يُصوَّر فى موقع خارج الأستوديو، وحقق نجاحًا شعبيًا، وتكلف ١٢,٠٠٠ جنيه مصرى فقط، وحقق دخلاً يفوق ٧٠,٠٠٠ جنيه[1].

وبعد ذلك وفى الخمسينيات، وبينما كان يخرج عدداً من الميلودرامات الشعبية والأفلام الموسيقية التقليدية من حيث الموضوع والأسلوب مثل "المهرج الكبير" (١٩٥٢)، "سيدة القطار" (١٩٥٣)، "نساء بلا رجال" (١٩٥٣) - صنع شاهين أيضًا فيلم "شيطان الصحراء" (١٩٥٥)، والفيلم تجرى أحداثه بين جماعة من البدو، وقدَّم قصة عن ملك فاسد ومحاولات التمرد عليه، عكست وجهة نظر فيما بعد الثورة لدور آخر ملوك مصر، وبعد ذلك أتبع "شيطان فى الصحراء" بأفلام: "ودعت حبك"، و"أنت حبيبى"

(١٩٥٧)، و"حب إلى الأبد" (١٩٥٩)، و"بين إيديك"، و"نداء العشـاق" (١٩٦٠)، و"رجل فى حياتى" (١٩٦١)، وكثير من هذه الميلودرامات والأفلام الموسيقية كان من المفضلات الشعبية عند جمهور السينما المصرى والعربى، وعكس حب شاهين الأصيل للتقاليد الشعبية فى سينما النوع الأمريكية. واستمر شاهين يتلاعب بهذا الحب للسينما الشعبية الأمريكية ويجسده فى أفلامه على امتداد سيرته بما فيها بعض أفلامه الأشد مكراً من الوجهة السياسية فى ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضى وفيما بعد ذلك، وبعض ميلودرامات شاهين الشعبية وأفلامه الموسيقية المبكرة فى الخمسينيات ألمحت بلا شك وانتقدت أحيانًا الفجوة بين الطبقات الاجتماعية فى المجتمع المصرى قبل الثورة، أو سَخِرت من أسلوب حياة البرجوازية، أو وصفت بيئة العمال بأسلوب "واقعى" تقريباً.

الرابطة بين الطبقة والثقافة الشعبية مماثلة للرابطة التى تترابط بها الطبقة مع مفهوم الأمة، وخلال سنوات الخمسينيات دافعت سينما شاهين عن مقاربات جديدة للثقافة الشعبية من خلال منظور متجدد لقضايا الريف والطبقة العاملة، وفى فيلم "ابن النيل" باعتباره فيلمًا مبكراً وفيلمه الثانى أدخل عمل شاهين عناصر لما كان سيتطور بعد ذلك إلى ملمح احتفالى فى سينماه.

يقدم الفيلم قصة شاب من بيئة ريفية يسعى إلى تغيير فى حياته ويقرر ترْك قريته والذهاب إلى القاهرة، ويخضع الشاب لإغراءات المدينة الكبيرة ويصبح متورطًا فى أنشطتها غير القانونية، ويعثر أخيراً على طريقه فيعود إلى قريته، وفى النهاية يبدأ فى تقدير الأمور التى كان يستخف بها من قبل، وبقدر ما يبدو خط حبكة الفيلم بسيطًا من المظهر الخارجى، إلا أنه مع ذلك يُؤذن باهتمام شاهين بتقصى النسيج الاجتماعى والتحديات التى تواجه طبقة الفلاحين فى ريف مصر، وهو أمر سيعود إلى تقصيه من جديد فى فيلم "صراع فى الوادى" (١٩٥٤)، ويصل به إلى ذروة البراعة الفنية فى فيلم "الأرض" (١٩٦٩).

"صراع فى الوادى" كان من أكثر أفلام شاهين نجاحًا فى الخمسينيات، وكان من بين الأفلام المصرية المبكرة التى تعبِّر بوضوح عن موقف فكرى يفضِّل الفلاحين على السيد الإقطاعى، وقد مثَّل الفيلم بالأحرى استمرارًا لاتجاه أو توجُّه ترسخ بشدة فى السينما المصرية؛ حيث أظهر تعاطفًا مع مصير العناصر الاجتماعية المهمشة فى المجتمع المصرى، ومن بين الأمثلة المهمة على تلك السينما فيلم كمال سليم الإبداعى "العزيمة" (١٩٣٩) وفيلم "السوق السوداء" (١٩٤٥) الذى حابى العمال وأزعج الرأسماليين، وهناك أمثلة أخرى تشمل تيمات "شعبوية" فى إنتاجات يوسف وهبى؛ منها: "أولاد الفقراء" (١٩٤٢)، "ابن الحداد" (١٩٤٤)، "الأفوكاتو مديحة" (١٩٥٠).



فيلم "صراع فى الوادى": العنف وسيلة الطبقة العليا فى القهر

قصة فيلم شاهين تتضمن الصراع بين مهندس زراعى شاب ومعه مؤيدوه الفلاحون من جهة، والباشا الإقطاعى من جهة أخرى، وهو الذى ينظر إلى جهود الشاب لتحسين أساليب الفلاحين فى الزراعة على أنها تهديد لسيطرته واستنزاف لموارده ومنافعه. والجمهور الذى كُيِّف لتوقُّع تقليدى بإرجاء تنفيذ حكم الإعدام فى اللحظة الأخيرة من الفيلم صدمه تصوير شاهين لإعدام رجل برىء، وفى فيلم "صراع فى الميناء" (١٩٥٦) يستكشف شاهين ظروف العمل على أرصفة ميناء الإسكندرية من خلال قصة حول معركة بين عامل شاب ورئيسه، ثم يأتى بعد ذلك فيلم "باب الحديد" (١٩٥٨) الشهير، ليقدم نظرة نقدية لعالم محطة سكة حديد القاهرة الصغير من خلال عماله، وباعة الشوارع، ومنشئ نقابة.

صراع فى الوادى والثورة فى ريف مصر

بعد أقل من عامين بعد ثورة عبد الناصر، وفى أعقاب إصلاحات زراعية هائلة ألغت السيطرة الإقطاعية على الأراضى الزراعية فى مصر، أخرج شاهين "صراع فى الوادى"، وقامت فاتن حمامة بدور مهم فى الفيلم، وهى ممثلة مشهورة ومحترمة عملت مع شاهين فى فيلمه "بابا أمين" (١٩٥٠)، كما قدم الفيلم عمر الشريف الشاب فى أول دور له فى فيلم روائى طويل، وسوف ينسب كثيرون، بعد ذلك، إلى شاهين بدء السيرة المهنية لهذا الممثل الشاب، والذى سيصبح أيضًا واحدًا من الممثلين العرب القلائل المتميزين فى الغرب، وقد استُقبل الفيلم بمتابعات نقدية حماسية وحقق نجاحًا تجاريًا كبيرًا فى مصر والعالم العربى، كما منح شاهين أول مذاق للتقدير العالمى حين رُشِّح للجائزة الكبرى فى مهرجان كان السينمائى عام ١٩٥٤.

يقدم الفيلم وصفًا حيويًا وغير مسبوق لاستغلال الفلاحين على يد نظام الباشوات الإقطاعى العتيق، وعلى هذا النحو، رجَّع الفيلم أصداء التزام الثورة المبكر بالوقوف

إلى جانب طبقة الفلاحين المصريين فى صراعهم ضد القهر والاستغلال من جانب أقل من ثلاثمائة مالك أرض إقطاعى، امتلكوا بالفعل كل الأراضى الزراعية فى مصر، وقبل الثورة، تقاسمت طبقة الباشوات أيضًا السيطرة على أجزاء أخرى من اقتصاد البلاد، والتى كانت تشمل القطاعات الصناعية والتجارية والمالية الناشئة فى المراكز المدنية الضخمة للقاهرة والإسكندرية، وضمنَت هذه الطبقة أيضًا سيطرتها الاقتصادية من خلال تعاونها السياسى الوثيق مع بريطانيا الاستعمارية، التى مارست فى ذلك الوقت سيطرة كاملة تقريبًا على مصر(٢).

فى الفيلم، يعود أحمد (لعب دوره عمر الشريف) إلى بلدته بعد تخرجه مهندسًا زراعيًا، مفعمًا بالآمال ومستغرقًا فى خطط لزيادة إنتاج قصب السكر وتحقيق الرخاء الاقتصادى لقريته، التى تقع قرب الأقصر فى جنوب مصر، ويبدأ المهندس الشاب فى اختبار واستخدام وسائل حديثة فى الزراعة، وينجح أخيرًا فى تحقيق إنتاج كبير لشركة السكر التى تستطيع منافسة الشركة المتعهدة بأرض الباشا، وباشتراكه مع ابن أخيه رياض يتآمر الباشا لإغراق حقول القرية وإتلاف محاصيل فلاحيها، وسرعان ما يدرك سكان القرية بعد ذلك دوره فى مؤامرة إغراق حقولهم، ويتآمر الباشا من جديد لقتل الزعيم المحلى للقرية، وبعدئذ يُلفَّق التهمة لوالد أحمد، الذى يُقبض عليه من جراء ذلك ويُحاكم ثم يُعدم.

يتركز الجزء الثانى من الفيلم حول محاولة أحمد إثبات براءة والده، وهروبه من سالم ابن الضحية، الذى يريد الانتقام من قاتل والده، وعندما تحاول آمال (فاتن حمامة) ابنة الباشا، والمتيمة بأحمد، الدفاع عنه ضد الاتهامات الموجهة إليه، تكتشف تورط أبيها وابن عمها، وينتهى الفيلم بمشهد فى أطلال معبد الكرنك يفضى إلى الموت المأساوى للأب عندما يحاول حماية ابنته من خَنق رياض، وتقبض الشرطة على ابن الأخ.

"صراع فى الوادى" يلتقط عدة أوجه للفروق الطبقية الحادة فى مصر ما قبل الثورة من خلال تجاور الأثاث الفاخر فى قصر الباشا والمنازل الضرورية والبائسة تمامًا لطبقة الفلاحين فى القرية، كما يقدم الفيلم تصويراً مفعمًا بالحيوية لأساليب الحياة المتناقضة لطبقتين، وخاصة من خلال تصويره بالتفصيل لعمل الفلاحين الشاق مقارنة بالدور الإدارى للطبقات العليا الإقطاعية، وفى منظر يلفت الانتباه إلى جوهر الفرق الطبقى نشاهد آمال حين تصل من القاهرة فى سيارة يقودها رياض ابن عمها، وتشغل السيارة مقدمة الصورة وهى تجرى فوق الطريق الأسفلتى الخاص، وفى الخلفية تلفت آلة التصوير الانتباه إلى جماعة من الفلاحين يعملون فى الأرض. لقطة عمق المجال بتكوينها تلخص بصريًا طبيعة العلاقة بين الطبقتين، وتلمح إلى البنية القوية التى سيطرت على النظام الزراعى تحت حكم الإقطاع المصرى.

وعلى مستوى آخر، فحبكة الفيلم، التى تتركز حول نضال أحمد الشابٍّ لتنفيذ وسائل وأساليب جديدة للعمل فى الأرض، ترجِّع مع ذلك صدى موضوع أساسى آخر فيما بعد الثورة. التحديث، كما لاحظنا مبكرًا، أصبح مكملاً لصياغة التغييرات الاقتصادية التقدمية والإصلاح الاجتماعى، والفيلم يستخدم فكرة التحديث على نحو تفاعلى مع فكرة الإصلاح الزراعى، ويتأمل الحاجة إلى إسقاط نظام ملاك الأراضى الإقطاعيين، واقع أن أحمد، المهندس الشاب المتعلم، والقادم من خلفية طبقية فلاحيَّة، ومن لديه أفكار لإصلاح نظام الإنتاج وتقديم تكنولوچيا حديثة، هذا الواقع يكمل الروابط التى يقيمها الفيلم بين التحديث والتغيير الاجتماعييْن؛ وعلاوة على ذلك، ومع الأخذ فى الاعتبار أن محيط الفيلم يقع داخل فترة تاريخية مرتبطة بالسيطرة العسكرية والسياسية الاستعمارية البريطانية، فإنه يحدد موقع التحديث والإصلاح الاجتماعى- الاقتصادى باعتباره جزءًا ومساحة من النضال من أجل الاستقلال الوطنى وتقرير المصير فى مصر، وهى رابطة سوف يعود شاهين إليها بعد ذلك فى فيلمه "الأرض".

ثمة ملمح مهم فى "صراع فى الوادى" هو أصالته فى تصوير الفلاحين المصريين، ومثلّ هذا، من حيث الجوهر، تحدياً لتجاهل تيار السينما المصرية الرئيسى التقليدى الواقع المؤلم لحياة طبقة الفلاحين وعملها، كما أن اختيار شاهين لمكان الفيلم وزمانه كشف بحساسية شديدة الفروق الطبقية فى مصر ما قبل الثورة، بل الأكثر أهمية أنه قدَّم وصفًا رائعًا لحياة الفلاحين اليومية، وملابسهم وتقاليدهم، وخصالهم، وروابطهم المشتركة ونسيجهم الاجتماعى، وفى لقطة لا تنسى لجماعة من الفلاحين يسيرون مبتعدين بعد التأكد من الدمار الذى لحق بمحاصيلهم بعد حادثة فيضان النهر، نراهم منتشرين على امتداد المركز الأفقى للصورة، وكأنهم سائرون فى مسيرة أشبه بسلسلة قوية، وتؤذن اللقطة بالمسيرة التى سيقومون بها بعد ذلك أثناء جنازة زعيم القرية المقتول. الحزن العميق والدمار اللذان لحقا بالفلاحين فى كلتا المسيرتين يتلاءمان فقط مع تضامنهم المشترك والطبقى.

وما دام أن إخراج الفيلم يُفضِّل تأملاً تفصيلياً داخليًا لمنازل القرويين، ومبانيهم وحوائطهم الطينية، وأكواخهم الخيزرانية، وأفرشة نومهم، وأدوات طعامهم، فإنه يتراوح بين اللقطات العامة- والعامة جداً- التفصيلية للريف المصرى والفلاحين العاملين فى الحقول.



فيلم "صراع فى الوادى": خصومات اجتماعية فى بيئة مدينية

وبهذا يرسم الفيلم صورة ترسِّخ علاقة جدلية بين الحيوات المشتركة والخاصة للفلاحين، ومعالجة شاهين الأسلوبية هنا تنبئ بما سيصبح مكملاً لها فى أعماله بعد ذلك، وبكلمات ناقد سينمائى عربى بارز فإن الفيلم "بشَّر ببعض العناصر فى أسلوب شاهين، التى سوف تصبح فى النهاية معيارية فى معظم أعماله: إيقاع غير قابل للتنبؤ، التزام شاعرى، واهتمام تفصيلى بالتكوين، يجعله جوهرياً فى سرده"(٣).

وقد لاقى الفيلم استقبالاً جيداً جداً على المستويين النقدى والتجارى، ويشير أحد النقاد إلى أن الفيلم كان خطًا فاصلاً فى السينما المصرية، وأنه كان بهذه الصفة وبعد أقل من سنة من الثورة، أول من أدان صراحةً النظام الإقطاعى، ويذكِّرنا الناقد المتابع بأن الفيلم، رغم أنه صنع عام ١٩٥٣، فإنه عرض فى عام ١٩٥٤، أى إنه صنع بعد أقل من سنة واحدة من الوقت الذى كان يعد فيه باشاوات مصر أشباه آلهة ولا نظير

لهم[٤]، وفى حين يسلِّم ناقد مصرى آخر بمعالجة الفيلم الميلودرامية للصراع الطبقى، إلا أنه أدرك مساهمة "صراع فى الوادى" باعتباره أول محاولة مصرية تُصَوِّر سينمائيًا ولجمهور واسع، الجدلَ المعقد حول الفروق الاجتماعية القائمة على أساس طبقى، ويبدأ على أبو شاى مقاله بالتساؤل: "بصرف النظر عن قوته ومرونته، هل يستطيع الحب أن يمنح ترضية وانسجامًا فى مجتمع يخضع فيه الناس لفروق طبقية حادة؟"، ثم يلخص محاولة الفيلم توفير إجابة عن السؤال:

> **الإجابة البسيطة المستندة إلى النمو الدرامى للفيلم هى "لا"! فالشخصيات تسبح بوضوح ضد التيار بلا أدنى شك، وبما لا يسمح بأى تدخل فى التقاليد والقيم المعارضة الراسخة، ويؤكد تصوير الفيلم لشخصية الباشا أن دوافعه تنشأ وبلا قصد من اهتماماته الطبقية الخاصة وليس ببساطة من نواياه السيئة، سواءً أكانت هذه النوايا نواياه هو شخصيًا أم نوايا ابن أخيه رياض.. والحقيقة أن الفيلم لا يزال حتى اليوم [1992] من بين عدد قليل جدًا من الأفلام التى تعاملت مع فكرة الصراع الطبقى بين الإقطاع والفلاحين بطريقة جادة وهزلية معًا. وبوضعه هذا، فإن الفيلم فى زمنه أخذ الخطوة الصحيحة فى الاتجاه الصحيح[٥].**

ويواصل على أبو شادى نقد النهاية الميلودرامية الضعيفة وكيف أثَّرت فى تصوير باقى حبكة الفيلم عن الفروق الطبقية، ويقترح أن شاهين لم يستطع أن يتجنَّب فى نهاية الأمر "السقوط فى فخ النهايات السعيدة الكلاسيكية عندما تلتقى ابنة الباشا بعد افتراق مع ابن ناظر المزرعة"؛ وعلاوة على ذلك، يذهب أبو شادى، آخذًا فى الاعتبار أصولهما المتعارضة بكل ما فى الكلمة من معنى، إلى أن شاهين لم يقدم "تنبؤًا واقعيًا عن طبيعة الطريق الذى سيتبعه هذان الإنسانان بعد ذلك"[٦]، وفى تعليقه على الفيلم بعد صنعه بعدة عقود، اعترف شاهين ذاته بأن محاولته الواعية لمعالجة إلغاء النظام

الإقطاعى القديم باعتبارها قضية، بدت حاسمة بالنسبة للمجتمع المصرى بعد الثورة، ولكنه يشير أيضًا إلى أن معالجته السياسية للقضية كانت "عفوية" من حيث الجوهر، وتحمل إلى حد بعيد "إدانة عاطفية" وساذجة "للطاغية وتعاطفًا مع المضَّطهد"(٧).

لا شك فى أن التجسيد الميلودرامى لموضوع الحب فى الفيلم ساهم فى نجاحه عند الجمهور المصرى والعربى للتيار الرئيسى فى السينما، ومع ذلك، كان التأثير الأيديولوچى للفيلم، فى مصر أوائل خمسينيات القرن الماضى، جديراً بالاعتبار. وبتصويره الحساس لأحمد وأسرته الفلاحة، ومن خلال حبكته وبنائه الأسلوبى اللذين ميَّزا وجهة نظر الفلاحين، كسر الفيلم مُحرمًا هائلاً بقدر ما كانت تُعنى به الثقافة الشعبية المصرية، كما أن تمثلات الطبقة كانت غير مألوفة فى السينما المصرية ككل، بغضٍّ النظر عن ميلودراماتها. ورغم الحل المقنع للأزمة المباشرة فى القصة تظل نهاية الفيلم مفتوحة بعزيمة ثابتة، والتأكيد النصِّى على كبرياء أحمد الطبقى يقابله بفعالية مصير آمال المحرومة من قصر والدها، وهو إيحاء رمزى بالانفصال الوشيك بينها وبين جذورها الطبقية.

يظل الفيلم الآن ملمحًا ثابتًا فى المحطات التليفزيونية العربية، ولم يبد أن جاذبيته قد تلاشت بالنسبة للجماهير الأصغر سنًا، وكثير من المصريين والعرب الذين يشاهدون "صراع فى الوادى" فى التليفزيون يدهشون لاكتشاف أن الفيلم جزء من ذخيرة شاهين السينمائية، وعلى مر السنوات اكتسب شاهين سمعة أنه صانع أفلام من الصعب فهمها، وأن أفلامه تميل إلى ترجيع أصدائها بين جمهور أوسع بعد سنوات من عرضها، وبينما قد يكون هذا (الحكم) حقيقيًا فيما يتعلق بكثير من أفلامه بعد ذلك، فإن "صراع فى الوادى" يبدو أنه حافظ بل فاق الشعبية التى تمتع بها عند تاريخ عرضه، إلى درجة أن صدى هذا الفيلم أصبح قادرًا على تجاوز فترات تاريخية مختلفة فى التاريخ المصرى المعاصر، وهو يدل على قدرة شاهين السينمائية على جمع الشعبى مع المسيطر أو المدمِّر المضاد أيديولوچيًا. هذا النجاح المبكر فى تصوير منْح سلطة للطبقات المهمَّشة فى مصر- رغم نغمته الميلودرامية السائدة- ساعد فى نهاية

الأمر على صياغة نوع جديد من السينما المصرية: سينما شعبية مصحوبة ببرنامج معارض (وأنا أشير هنا إلى الصدى الممتد لارتباط الفيلم بالمهمشين، والذى تجاوز تشجيع الحكومة الناصرية لتعليقات اجتماعية مشابهة فى ذلك الوقت)، وفى حين أن شاهين لم يكن ملتزمًا بهذه التوليفة للشعبى مع المدمِّر أيديولوجيًا (وعلى الأقل ليس بهذا النموذج الميلودرامى الصرف) فقد أجازت هذه المساهمة فى إمكانيات جديدة لسينما مصرية فى مرحلة مبكرة بعد الثورة؛ إمكانية تقديم معنى معارض ولفت الانتباه إلى قوة الثقافة الشعبية.

البعد المدينى للثورة: «صراع فى الميناء»

مثَّل "صراع فى الميناء" محاولة مبكرة لشاهين فى التركيز على قصة عن شخصية من الطبقة العاملة المدينية. والفيلم، الذى عرض بعد ثلاث سنوات من النجاح غير المسبوق لتقصى "صراع فى الوادى" حياة الفلاحين المصريين تحت حكم الباشا الإقطاعى، جسَّد المشكلات التى تواجه العمال وصائدى الأسماك، وتثيرهم ضد المخبرين الخصوصيين لمؤسسة تجارية كبيرة فى ميناء مدينة الإسكندرية، وكما فى فيلم "صراع فى الوادى" أسند شاهين إلى فاتن حمامة لعب دور موضوع الحب عند عمر الشريف، الذى كان آنئذ نجمًا صاعداً فى السينما المصرية. وكان الممثلان سيتزوجان فى النهاية.

جاء الفيلم فى أعقاب عرض فيلم أمريكى كبير له خلفية وخط قصة مشابهين؛ ففى فيلم إيليا كازان "على رصيف الميناء" (١٩٥٤) هناك حالم من الطبقة العاملة هو تيرى ماللوى (مارلون براندو)، يقوم بمهمات فى أحواض السفن لرئيس من نموذج المافيا يدعى چونى فريندلى، يسيطر على نقابة العاملين فى أحواض السفن، ويفضى تمرد

مااللوى ضد فريندلى إلى معركة بين الاثنين، تحدث جنباً إلى جنب مع قصة حب بين أخت فريندلى ومااللوى، وتختلف القصة فى "صراع فى الميناء"، ولكنها تنطوى على تشابهات مثيرة للانتباه فى الخلفية (الميناء)، الرئيس الفاسد والعنيف، المثلث الغرامى (رجلان يحبان امرأة - م)، وحتى فى رابطة الدم بين الابن الفاسد وموضوع حب الشخصية الرئيسية. القصة عند شاهين تحرِّض رجب (عمر الشريف) وهو صائد أسماك معدم يعود من سفرٍ إلى الوطن، بالمقابلة مع ممدوح (أحمد رمزى) ابن رئيس شركة شحن سفن سكندرى ثرى. وكلاهما واقع فى حب المرأة نفسها وهى حميدة (فاتن حمامة) التى يتصادف أن تكون ابنة خال رجب[٨]، وحين تشتعل غيرة رجب يكتشف فى النهاية أن "ممدوح" أخوه.



فيلم "صراع فى الميناء": موقع فى الفن السينمائى كجمال سياسى

أحداث الفيلم كلها تجرى فى يوم واحد، وتبدأ بوصول رجب فى الصباح إلى الإسكندرية وتنتهى فى المساء بقراره بمغادرة المدينة، وتبدأ القصة بلقطة لسفينة تدخل ميناء الإسكندرية حاملة رجب، وهو صائد أسماك سابق يعود كى يستقر ويعمل فى مدينته الأم، ويُستقبل رجب بحفاوة فى حفل كبير يقيمه أصدقاؤه وأقرباؤه، وأثناء الترحيب بعودته تستعلم أمه عن حميدة ابنة خاله، التى لم تَعبِّر له إطلاقًا عن حبها الخفى، كما نعلم أن حميدة لم تخبر رجب بحبها له، وعلاوة على ذلك يتبين أن رجب أصبح واعيًا تمامًا بصورته الذهنية باعتباره قائدًا للعمال فى الميناء، وأن هذه الصورة كانت وراء تردده فى التعبير عن حبه لحميدة.

عندما يعود رجب تتفجر المشكلات فى الميناء: فعزت أفندى، المدير السابق للشركة والذى يسيطر الآن على الأعمال فى الميناء، يصمم على الانتقام لطرده من العمل ولقرار مالك الشركة بأن يحل محله ابنه ممدوح، ويخطط عزت لتحريض رجب، مستندًا إلى تأثيره بين العمال، ضد ممدوح الذى يتصادف أيضًا أن يكون واقعًا فى حب حميدة، ويبدأ عزت أفندى خططه بإحداث انقسامات بين عمال شحن السفن أنفسهم، وتؤدى الأحداث التالية إلى إظهار أن والد ممدوح، وهو مالك الشركة، هو أيضًا فى الحقيقة والد رجب، الذى كان قد تزوج مرة ثانية من امرأة ثرية حين كان لا يزال عاملاً فقيرًا فى الميناء، وينتهى الفيلم بتسوية بين رجب ووالده وأخيه ممدوح، وباعتراف متبادل بالحب من رجب وحميدة.

يرسم شاهين، وهو ذاته إسكندرانى، صورة تفصيلية وحميمية لمدينة الإسكندرية وأناسها، وخصوصًا لأولئك الذين يكسبون أرزاقهم من الميناء والبحر، ويصف الفيلم مكانًا مفعمًا بالحياة، والآمال والنضالات، وهو أيضًا مكان لعمليات تصدير واستيراد كبيرة تجعله محور فعاليات وصدامات اجتماعية، وموقع رصيف الميناء النابض بالحياة والنشاط هو نفسه، وفى حد ذاته، يصبح وحدة زخرفية آسرة، تظهر من جديد عدة مرات فى أفلام شاهين، تعبيرًا عن افتتانه بالمواقع التى توحى بأفكار حول السفر

والأحلام والإمكانات، وهذا الولع سوف يظهر من جديد فى كل ثلاثيته عن الإسكندرية، وأيضًا فى فيلمه "الاختيار" (١٩٧٠). كما أنه سوف يتكرر أيضًا فى سياق نموذج آخر للسفر من خلال تصوير شاهين لمحطة قطار القاهرة فى فيلم "باب الحديد" (١٩٥٨).

قصة اليوم الواحد لفيلم "صراع فى الميناء" قدَّمت الاستخدام الفعَّال والأصيل للسرد الخطِّى لقصةٍ ولتقنياتِ التوليف الكلاسيكيين، ويستخدم شاهين معالجة مماثلة فى "باب الحديد"، وفى فيلمه الأول "بابا أمين" (١٩٥٠)؛ حيث تبدأ الأحداث فى الصباح الباكر وتنتهى مع غروب الشمس ليلة عيد الفطر ويقترح البعض أن ولع شاهين المبكر ببناء حبكة اليوم الواحد نشأ من تدريبه المسرحى، وتضرب سعاد شوقى مثلاً من فيلم "الناصر صلاح الدين" (١٩٦٣)؛ حيث يستخدم شاهين تقنيات المسرح للتمييز بين الأحداث التى تجرى فى موقعين فى وقت واحد.. وبدلاً من التوليف ذهابًا وإيابًا بين الحدثين يتلاعب شاهين بالإضاءة للانتقال بين مكانين منفصلين بينما يحافظ على الإطار ذاته[٩].

الاستخدام الفعَّال للزمان والمكان والاهتمام بتفاصيل الميزانسين سوف يصبحان سمتين مميزتين لسرد شاهين السينمائى، وهنا يزود شاهين جمهوره بلمحة عن فضاء لم يره على الشاشة الكبيرة، وكما فى "صراع فى الوادى" و"ابن النيل" (١٩٥١) – حيث جسَّد شاهين الفلاحين المصريين والمناظر الطبيعية الريفية وموضع العنصر الإنسانى داخلهما– يلتقط "صراع فى الميناء" وجهًا آخر للنسيج الاجتماعى المهمَّش فى مصر.

بتقديم وصف فعال ودقيق للحظة فى الزمان والمكان، يفحص "صراع فى الميناء" الخلفية المدينيَّة لرصيف الميناء فى الإسكندرية، والفيلم قائم على لقطات بعيدة جداً للبحر والميناء والسفن الضخمة وقوارب صيادى الأسماك الصغيرة فى تجاور مع لقطات بعيدة ومتوسطة مصممة بتفصيل دقيق للشوارع والمساكن المفعمة بالحياة للسكندريين فى الميناء، ومنزل رجب مبنى من الخشب وينتصب فى الماء، ودواخلُ المنزل

تستـرجع أصـداءها بانفتـاح على الفـضـاء، يفـرض سـحـراً بتـصـمـيم قـاربه ذى المستويين؛ المستوى الأسفل منهما يقع تحت الماء بمسافة كبيرة. هذا التمثيل البصرى للعلاقة بين الناس وبيئتهم المدينية يُستخدم ليظهر بوضوح موضوعات الفيلم الخاصة بالنضـال والصـراع الاجـتـمـاعـيين. فى منظر رئيسى يطارد عـمـال الميناء وعـائلاتهم "ممدوح" ابن صاحب شركة الشحن الفاسد، ويُصوَّر ممدوح فى لقطات مائلة، فى حين يُصـوَّر من يطاردونه فى لقطات أفقـية ورأسـيـة، للتشديد على التعـارض الاجتمـاعى والأخلاقى بينهما.

فى منتصف خمسينيات القرن الماضى رسَّخ صانع الأفلام المصرى صلاح أبو سيف مكانة مرموقة بتصـويراته الحسَّاسة المفـعمة بالحيوية للمصريين من الطبقة العـاملة، وأفـلامـه "الأسطى حـسـن" (١٩٥٢)، و"ريا وسكينة" (١٩٥٣)، و"الوحش" (١٩٥٤) وبعد ذلك "الفتوة" (١٩٥٧) عكست كلها اهتمامًا جديداً، فيما بعد الثورة، بقصص عن مصريى الطبقة العاملة ومشكلاتهم. كما رسـخت أفلام "أبو سـيف" أيضًا مكانته باعتباره صانع أفلام مصرياً واقعياً اجتماعياً بارزاً، لم تصف أفلامه فقط بتـألق تفـاصيل عن مصـر المدينية المفقرة، بل راحت أيضًا تتـأمل آليات الاسـتـغـلال الاجتماعى والسياسى والقمع، التى أثَّرت على الطبقـة العامـلة قبل الثـورة وبعدها على السواء.

حتى قبل الثورة، ورغم محاولات حكومة فاروق لكبح إنتاج مثل تلك الأفلام، نجح بعض صناع الأفلام بالفعل فى المغامرة داخل هذا المجال، ومع ذلك فهذه المحاولات المبكرة لم تكن بلا ثمرة، والمثـال الرئيسى هو فيلم "العـامل" (١٩٤٢) لأحمد كـامل مرسى، وبعد ذلك بسنوات قال حسين صدقى وهو أحد ممثِّلى الفيلم: "لقد كنا فى الحقيقة مهتمين ومستقويين بمشكلات فى مجتمعنا، وقد وصف الفيلم العمل الشاق للعمال وجهودهم للبقاء رغم الشدائد والأجور المنخفضة، وصادرت الحكومة الفيلم بعد

عروض قليلة، لكنه لعب دوراً فى التشريعات التالية الخاصة بقوانين الطبقة العاملة بما فيها تلك المتعلقة بالحق فى تكوين نقابات"(١٠).

ولهذا، لم يكن "صراع فى الميناء" فريداً فى خلفيته ولا فى موضوعه: وعلاوة على ذلك لم يلتزم الفيلم مباشرة بقضية تشكيل نقابة وتأثيرها على حياة العمال؛ فبينما تم تصوير رجب بمهارة كشخصية قائدة بين أنداده فإن السرد لم يشر بأى طريقة إلى اشتراكه فى أية فعاليات ينظمها العمال. وفى المقابل، فإن التركيز ينصب على البعد الذاتى فى نضاله، والتعاطف المجرد فى الدافع وراء دعم العمال الآخرين، وفيما يتعلق بهذا الأمر يضفى الفيلم الطابع الشخصى على علاقة إدارة العمال إلى حد اختزالها فى أخلاق فردية؛ حيث قرار الرئيس أو تغيير شخص يحدد بالضرورة تصحيح الوضع الظالم، والحق أن لقاء شاهين الأول الجاد مع هذه القضايا المرتبطة بتنظيم العمال سوف يحدث بعد ذلك بعامين.

فى "باب الحديد"، قناوى (لعب دوره شاهين) بائع متجول يتحدى إعاقته البدنية، ويتَّخذ من بيع الصحف مصدراً لعيشه فى محطة القطار المركزية بالقاهرة، وهو مهووس بهنُّومة، وهى امرأة شابة جذابة تبيع المشروبات الغازية من دلو مملوء بالثلج، وتعامل قناوى بأسلوب عاطفى، وتمازحه حول علاقة محتملة معه، ولكنها تحب "أبو سريع"، وهو حمال قوى البنية، يلاقى احتراماً شديداً فى المحطة، التى يناضل فيها لتوحيد زملائه العمال؛ لكى يقاوموا بعنف معاملة رئيسهم الاستغلالية والتعسفية. يقرر قناوى قتل هنومة بعد أن رآها تمارس الجنس مع "أبو سريع"، وتشيِّع النهاية الكئيبة قناوى وهو ينقل إلى مستشفى الأمراض العقلية.

يمزج الفيلم مقاربة واقعية جديدة، تتركَّز بؤرتها على الأفراد المهمشين فى المجتمع، مع تقاليد نوع (فيلم) الرعب/ الجريمة، علاوة على دمج لحظات من الميلودراما والكوميديا، وكما يقترح أحمد حجازى فإن آلة تصوير شاهين فى "باب الحديد" ركَّزت على عالم كان منسياً لفترة طويلة وتتجاهله السينما المصرية، كما قدمت مساهمة كبيرة

فى ظهور ممارسة ثقافية جديدة، تجاوزت قيود (أفلام) النوع الهوليوودية، ونجحت فى تصوير عناصر أصيلة للخصوصية القومية[١١].

ويمثل الفيلم مرحلة أخرى فى تطور اهتمام شاهين بالموضوعات الواعية اجتماعيًا التى جسدها فى فيلمه "صراع فى الوادى" و"صراع فى الميناء". وعلى مستوى آخر، فإن كان موضوع السفر فى "باب الحديد" يُلمِّح إلى المطلب الإنسانى الدائم بالتغلب على عقبة الحدود القديمة، التى رسمتها الجدران العقائدية للطبقة والرابطة العرقية والإيمان الدينى، ودعَّمتها الآخرية الحديثة الاجتماعية والسياسية للمناوئ ؛ فإننا فى "باب الحديد"، أيضًا، نشاهد "أبو سريع" (فريد شوقى)، الحمال فى محطة القطار، يصمم على تنظيم زملائه العمال فى نقابة، تكافح من أجل أجور أفضل وتحسين الأحوال، وخطبة "أبو سريع" الواضحة، عن سبب إيمانه بأن النقابة سوف تلعب دورًا رئيسيًا فى حفز العمال على الكفاح من أجل حياة أفضل، كانت الأولى من نوعها فى السينما المصرية؛ وعلاوة على ذلك لم يجعل الفيلم من شخصية "أبو سريع" مثالاً، ولكنه بدلاً من ذلك يتساءل عما إذا كانت الرجولة الشخصية كافية فى مساعدة التعامل مع قضايا معقدة، مثل حقوق "العمال" والنضال ضد الاستغلال، ولكن الأكثر أهمية أن الفيلم لا يتخذ ببساطة وضعًا حياديًا فى مواجهة مصير شخصياته؛ فهو فوق كل شىء فيلم عن أناس حقوقهم ضائعة، ويسعون لإنشاء كيان يحميهم من الاستغلال، كما أنه أيضًا فيلم عن أناس يناضلون ضد التهميش، ومن أجل إيجاد مكان لهم فى العالم.

ما هو جدير بالملاحظة، أن "صراع فى الميناء" جنبًا إلى جنب مع الأفلام التى صنعت حول الزمن ذاته على يد صلاح أبو سيف غامرت حقًا بالدخول فى منطقة مجهولة بقدر ما كانت السينما المصرية معنية بها، ومثلما فعل "صراع فى الوادى" فى تصويره للفلاحين المصريين، صوَّر "صراع فى الميناء" أيضًا حياة أسر العمال الفقراء فى ميناء الإسكندرية، مضيفًا بعدًا جديدًا لما كان يشبه الميلودراما فى مصر، وفيما

يتعلق بهذا الأمر، من الأهمية بمكان أن نكرر هنا أن هذه الأفلام ساعدت فى تبديل الأفكار الثابتة عن الثقافة الشعبية، وقامت القصص القائمة على أساس طبقى فى هذه الأفلام بتفنيد التمثُّلات المتجانسة والمتماثلة لمصر فى الميلودرامات الأبكر، وكذَّبت المفاهيم البرجوازية الشعبوية عن الثقافة الشعبية، كما تجسدت فى بحث عن الأصالة أو استرداد ماضٍ مثالى، وفيما يتعلق بهذه النقطة خلقت هذه الأفلام مساحة رئيسية لشخصيات من الطبقات المهمشة وقطاعات من المجتمع المصرى فى أحد أكثر الأشكال شعبية فى الثقافة الشعبية.

وفى حين أن سينما شاهين كانت ستعكس فقط اهتمامًا ناميًا وساذجًا فى الغالب بقضايا العدل الاجتماعى، فقد كانت هناك أيضًا دلائل مهمة على رغبة أصيلة فى تقييم حياة الفلاحين والطبقة العاملة فى مصر، ومن ثم، ساهم كل من "صراع فى الوادى" و"صراع فى الميناء" فى ظهور سينما عربية واعية اجتماعيًا، حتى وهى تجسِّد أشكال السينما الشعبية وأعرافها قدمت سينما شاهين صورًا للفلاحين والطبقة العاملة، وهى صور كانت من قبل متجاهلة، ومحولة إلى شياطين، ومضفيًا عليها طابع رومانسى، أو مهمشة فى السينما المصرية. ومع مرور الأيام، ساعد شاهين فى تشكيل اتجاه جديد فى السينما العربية، استكشف أوجهًا للممارسة الاجتماعية، تجاوزت التركيز التقليدى للسينما المصرية على حياة الطبقة الوسطى والعليا.

قُدِّم للجمهور الشعبى فى مصر نوع جديد من القصص، تحدى توقعاته السينمائية والأيديولوچية، وبالتزامن مع تقصٍّى تعبيرات تقليدية عن الثقافة السينمائية الشعبية، وذاكرتها الاجتماعية، وقوتها كعامل فى التغيير الاجتماعى، كانت سينما شاهين تقوم بمساهمة مبكرة فى نمو سينما هدمت المقاربات الشعبوية والفولكلورية للشعبى.

كما هو الحال فى كثير من مجتمعات العالم الثالث الأخرى، أصبح الخطاب المتعلق بالهوية القومية فى العالم العربى متأثرًا إلى حد بعيد بالعوامل الاجتماعية

والاقتصادية والثقافية التى تؤيد التحديث والتغيير القومى، ولكن فى حين أن البرجوازية والطبقة الوسطى الصاعدة أصبحتا يضفى عليهما طابع مفهومى باعتبارهما وكيلين للتحديث، فإن الطبقة الشعبية أصبح ينظر إليها غالبًا على أنها معرقلة للتقدم والتغيير. وفيما يتعلق بهذا، فإن جذب الفلاحين والعمال وطبقات أخرى مهمشة إلى عملية التحديث يعتبر حاسمًا- بل حتميًا- فى التقدم الاقتصادى والاجتماعى وتعزيز المشروع القومى العربى، وقد أشار إلى هذا بمزيد من الوضوح كُتَّاب عصر النهضة، حين كتب كثير منهم فرضيات كاملة تناشد الطبقات "العامة" (وتعنى "الأدنى") أن تغيِّر عاداتها "العتيقة الطراز" التقليدية عن طريق احتضان التقدم[١٢].

ومن جانب آخر، تم التشديد بانتقائية على الأدب الشعبى باعتباره مكملاً للهوية القومية الجديدة بسبب النظر إلى الحكايات باعتبارها تجسيداً لتراث قومى. ومع ذلك، فمع ظهور الجهود المنظمة تجاه الوحدة القومية العربية، والتى بدأت بتعزيز قوة الأنظمة اليسارية الجديدة- القومية، أصبحت الثقافة الشعبية مدمجة مع نسيج الثقافة القومية، وعلى سبيل المثال، شجع خطاب التيار الرئيسى للفن فى خمسينيات القرن الماضى الأغنيات وتقاليد الرقص المحلية واحتفى بها[١٣]؛ وعلاوة على ذلك، فإن الأشكال التقليدية والحديثة للتمثيل الثقافى فى العالم العربى شُجعت على الاندماج والتعايش، وفيما يتعلق بهذا فإن التاريخ الثقافى الطويل والثرى للمنطقة قدَّم مدى واسعًا من التعبيرات والتمثلات التى عكست هذه المواجهة بين الأشكال السابقة على الرأسمالية والأشكال الرأسمالية للتبادل الثقافى.

وبالإضافة إلى هذا فإن العالم العربى أنتج أشكالاً محددة من الثقافة الشعبية؛ ورغم أنها نشأت فى الماضى فإنها تحولت بالتكاثر الآلى[١٤]. وعلى هذا النحو، شُجعت وجهات النظر المتعارضة والخبرات المتباينة للثقافة الشعبية بعد ثورة ١٩٥٢ على

الاندماج فى ممارسة ثقافية وقومية عربية جديدة. وفى هذا السياق، فإن فكرة الثقافة الشعبية فى العالم العربى فى ذلك الوقت بدت، فى وقت واحد، أنها تُوظَّف لتحدى تشكُّل مفاهيم متجانسة عن الهوية العربية، ولنبذ الموقف الذى يضع الثقافة فى موضع بحث عن أصالة أو عودة إلى المصادر الأصلية (كما فى حالة البحث عن النقاء الدينى والتقاليد الدينية).

ومع ذلك بدأ كثير من المفكرين العرب فى فترة ما بعد الثورة الناصرية فى الالتزام بقضية الثقافة الشعبية باعتبارها عملية حاسمة ومساءلة للذات، وبدلاً من المصادقة على التقاليد الشعبية كممارسة معيارية، سعوا إلى هدم قوتهم الهدامة وإعادة بنائها فى هذه التقاليد، وفيما يتعلق بهذا فإن روائيين وكُتاب مسرح وشعراء مصريين: مثل نجيب محفوظ، وعبد الرحمن الشرقاوى، ويوسف السباعى، ويوسف إدريس، وألفريد فرج، ولطفى الخولى، وصلاح چاهين- وكل منهم أصبح علامة بارزة فى الحياة الثقافية المصرية أثناء الفترة الناصرية- استكشفوا العمليات التى تنظِّم بها الأيديولوچيات القائمة على أساس طبقى الرابطة القومية وتمحو الصراع الاجتماعى. وبالمثل، ساهم مفكرون آخرون فى إعادة تصور لثقافة شعبية عن طريق المشاركة بمقاربات جديدة عن الظلم والقهر الاجتماعيين، وكان يوسف شاهين وصلاح أبو سيف سيظهران فى خمسينيات القرن الماضى باعتبارهما رمزين قياديين لتقليد مصرى وعربى واعٍ وجديد من حيث الأسلوب والموضوع، وهو تقليد أدخل المهمشين اجتماعياً فى المحور المتطور للثقافة الشعبية، وهو السينما.

السينما الشعبية كما كان شاهين وآخرون يعيدون صياغتها، فى أوائل خمسينيات القرن الماضى عكست بلا شك التوترات بين التقليد والحداثة، وميلودراماته الشعبية فى هذا العقد لم تقم فقط بإعادة تشكيل القوة الهدامة للسينما الشعبية، لكنها أيضًا هدمت التمثُّلات والخطابات التى قيدت التمثيل الذاتى للشعبين المصرى والعربى.

وفى أفلامه المبكرة بدا شاهين محتفلاً بالقدرة المجردة ليشير إلى واقع الفروق الطبقية والصراع الطبقى، وعلى هذا النحو صورت أفلامه على نحو نابض بالحياة التناقضات والإمكانيات الاجتماعية لفترتى ما قبل الثورة وما بعدها على السواء، ومن ثم أوضح هذا الفصل أنه من خلال حبه للسينما- الذى ينطلق من ولع أصيل بسينما هوليوود الشعبية الكلاسيكية- سعى شاهين إلى خلق فضاءات جديدة لتحدى القصص السائدة، وفتحت الأحداث الثورية فى مصر أوائل خمسينيات القرن الماضى الباب لنوع جديد من المشاركة السياسية عن طريق السينما والمفكرين الثقافيين فى البلاد، ووفرت هذه الأحداث القاعدة التى بنت عليها أجيال جديدة من صانعى الأفلام العاملين فى الصناعة السينمائية المصرية المزدهرة مجدداً نجاحاتهم الأولى فى السينما الشعبية، وفيما يتعلق بهذا فإن التشديد المبكر للثورة على العناصر الاجتماعية للتغيير الاقتصادى والسياسى فى البلاد ساعد فى صياغة خطاب ثقافى جديد، بدأ فى التأثير على الثقافات الشعبية المصرية والعربية، وقد جسدت مشروعات شاهين السينمائية المبكرة التشكلات الأولى لهذا الخطاب.

الهوامش

(١) فريد، "نوريات السينما المصرية"، ١١.

(٢) الصاوى، "يوسف شاهين: رحلة أيديولوچية"، ١٠٠ - ١٠٤.

(٣) نصرى، "شاعر الجماهير"، ٧٤.

(٤) الدسوقى، "صراع فى الوادى"، ٦٣.

(٥) أبو شادى، "صراع فى الوادى"، ٢٩.

(٦) المرجع السابق.

(٧) فريد، مدخل إلى تاريخ السينما العربية، ١٢٢.

(٨) خلافًا للمجتمعات الغربية، فى الثقافة العربية التقليدية (أى بين المسلمين علاوة على المسيحيين واليهود) يظل الزواج بين أبناء العم شائعًا، ويظل معظم العرب ينادون أقرباءهم بـ"عمى" ومرات عمِّى، حتى وإن كانوا غير متزوجين بالفعل من أبناء عمومتهم.

(٩) شوقى، سينما يوسف شاهين، ٤٧.

(١٠) الطيَّار، المدينة فى السينما العربية، ٤٨ - ٤٩.

(١١) حجازى، "يوسف شاهين المواطن، وشابلن الغريب"، ١٨.

(١٢) كتاب قاسم أمين "تحرير المرأة" الصادر عام ١٨٩٩م هو مثال ممتاز على كيف نظر كتَّاب النهضة إلى نجاح مهمة التحديث العربى باعتباره مشروطًا بتغيير العادات الاجتماعية والثقافية لطبقات عامة الناس.

(١٣) فى مصر، أصبحت فرقة رضا للرقص الشعبى ملمحًا مهمًا فى المشهد الفنى فى مصر بعد ثورة عبد الناصر، وقامت الفرقة بجولات عربية وعالمية واسعة، واستقبلت بالثناء النقدى فى أنحاء العالم، وفى لبنان يرتبط الكثير من نجاح الأخوين رحبانى والمطربة الأسطورية فيروز بدمج تقاليد الغناء والرقص الشعبى لفلاحى جبل لبنان فى الأوبريتات التى بدءوا فى تقديمها فى لبنان أواخر خمسينيات القرن الماضى.

(١٤) يمكن التوصل إلى أمثلة على هذا الجدل المعقد فى السياقات الدينية (مثل تقاليد الأداء الشفهى والجسدى الصوفية، والممارسات الطقسية المسرحية الشيعية وهلم جراً)، وفى التقاليد المسرحية غير الدينية لسرد الحكاية (مثل فرقة الحكواتى)، وكل منها يظل جزءاً من الأشكال التمثيلية والتقنية المتعددة فى الثقافة الشعبية العربية المعاصرة.

الفصل الثالث

التدخل السياسى والنضال من أجل الوحدة القومية والتحرر

المحاولة السينمائية العربية الجادة الأولى فى معالجة قضية النضال ضد الاستعمار جاءت عام ١٩٥٨ عن طريق فيلم روى قصة واقعية عن مقاتلة المقاومة الجزائرية التى قبض عليها الجيش الفرنسى، وحقق فيلم "جميلة" (الاسم العربى للفيلم هو "جميلة أبو حريد"- المترجم) نجاحًا فوريًا فى مصر والعالم العربى، وساهم فى تنشيط التضامن الواسع مع المقاومة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسى، كما قدم الفيلم مثالاً على ظهور نوع جديد من السينما العربية، وعكس بطرق كثيرة قضايا طرحتها المؤسسة السياسية الجديدة فى مصر.

وعلى هذا النحو، شكَّل الفيلم تتمة لسياسات النظام الناصرى القومية- اليسارية المنبثقة فى مصر ومن جانب الحكومات الناهضة المشابهة فى سوريا والعراق واليمن- وكل منها استولى على السلطة فيما بين أواخر الخمسينيات وخلال الستينيات من القرن الماضى. وعلاوة على ذلك، تشكَّل الفيلم وشُكِّل بواسطة خطاب شعبى فيما بعد الاستعمار، كان يظهر عبر العالم العربى كرد فعل لنقص التنمية المزمن، والاستغلال الاجتماعى والطبقى، والقمع السياسى، والقهر الاستعمارى.

جاء فيلم "جميلة" فى أعقاب النصر المصرى الذى شهد انسحاب القوات الثلاثية لبريطانيا وفرنسا وإسرائيل بعد مهاجمتها مصر فى الفترة التى تلت قرار حكومة

عبد الناصر بتأميم قناة السويس عام ١٩٥٦، وبعد مقاومة شرسة من جانب الجيش المصرى والمقاومة الشعبية فى عدة مدن مصرية حول منطقة السويس، وبعد حملة قوية للتضامن العربى والدولى ضد الهجوم تم التوصل إلى اتفاقية فى الأمم المتحدة طُلب فيها من الجيشين البريطانى والفرنسى الانسحاب من الأراضى التى احتلاها أثناء الهجوم، وانسحبت القوات الإسرائيلية التى احتلت شبه جزيرة سيناء إلى حدود ما قبل الحرب، وأكدت نتيجة الأزمة السيطرة القومية لمصر على رمز قديم للاستعمار فى البلاد، وكنتيجة لانتصار مصر قويت شعبية عبد الناصر ومكانته ليس فقط كبطل قومى بل أيضًا كمحارب دولى ضد الاستعمار، فى هذا السياق عكس فيلم "جميلة" العواطف الأساسية فى المنطقة وشكّل انشغالها بقضايا التحرر الوطنى.

كانت المقاومة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسى مدعومة بقوة من حكومة عبد الناصر، كما تمتعت بدعم شعبى من العالم العربى، وفى النهاية، ومع نجاح المقاومة الجزائرية وإعلان استقلال الجزائر فى يوليو ١٩٦٢، كانت موجة من العاطفة العربية الشاملة تلهب حماس الجماهير العربية؛ فالدور الذى لعبه عبد الناصر اكتسب زخمًا داخل مصر وخارجها على السواء، وفى السنة التى عرض فيها فيلم "جميلة" أعلنت مصر وسوريا اندماجهما فى الجمهورية العربية المتحدة كأول خطوة نحو الدولة العربية الشاملة، وعكس الاندماج الدعم الأساسى القوى من سوريا، وأصبح عبد الناصر- وهو حينذاك رمز لبطل شعبى على امتداد العالم العربى- أول رئيس للجمهورية الجديدة، وفى حين أن الوحدة امتدت حتى ١٩٦١، فإن المشاعر التى ولّدتها باعتبارها أول محاولة معاصرة لتشكيل دولة عربية موحدة خلّفت تراثًا باقيًا إلى فترة طويلة، وإن كان مثيرًا للجدال، فيما يتعلق بمشروع الوحدة العربية، وفى عام ١٩٦٣ عالج فيلم "الناصر صلاح الدين" ليوسف شاهين هذه اللحظة الحاسمة فى التاريخ العربى المعاصر.

شاهين باعتباره صانع أفلام صاعدًا وناشطًا

إذا كانت الثورة قد احتاجت إلى عشر سنوات لتبدأ فى رعاية السينما فإن شاهين نفسه احتاج إلى عدة سنوات ليستوعب بصورة تامة التغييرات السياسية والاجتماعية الناتجة عن الثورة، وقد أعلن شاهين نفسه مرارًا صحة أن اهتمامه بالسياسة فى أوائل خمسينيات القرن الماضى كان ساذجًا إلى حد بعيد، وانعكس فى "رفض (فج) للملك وحاشيته، ولقيم وممارسات الطبقة البرجوازية"[١]. وقد نشأ هذا الموقف، بشكل أساسى، من خبرته الشخصية ودافعه الإنسانى.

وعلى هذا النحو لم تنغمس أفلام شاهين المبكرة فى ملاحظات نقدية عن التناقضات الاجتماعية رغم تأثيرها فى التغيير السياسى على المستوى القومى. ومع ذلك، لم يستجب شاهين للتغييرات فى المجتمع المصرى التى جرت كنتيجة لثورة عبد الناصر وخطابها الاجتماعى، والتى كانت تلهب حماس سكان المدن والريف فى مصر والعالم العربى[٢]. ولكن مع أواخر خمسينيات القرن الماضى ظهر التزام شاهين بالتغيير الاجتماعى والسياسى فى مصر والعالم العربى بشكل أوضح وأكثر تركيزًا، وراح يعيد تشكيل دوره باعتباره ناشطًا. كانت شعبية حكومة عبد الناصر غير مسبوقة فى العالم العربى، كما أن حرب السويس ١٩٥٦، وحرب الاستقلال الجزائرية، والنضال من أجل الوحدة العربية أصبحت كلها سمات بارزة فى الخطاب السياسى العربى فى خمسينيات وأوائل ستينيات القرن الماضى.

وفى السياق ذاته، فإن دعم شاهين المتزايد لسياسات الحكومة القومية اليسارية ينبغى فهمه كرد فعل لإصلاحاتها الاجتماعية، التى أثَّرت بشكل إيجابى على حياة ملايين الفلاحين والعمال المصريين، وانهماكها فى الحركة الأساسية المعادية للإمبريالية التى كانت تكتسح المنطقة العربية بكاملها، ولهذا لم تكن مصادفة أن معظم أفلام شاهين الشعبية فى العقد التالى للثورة هى أيضًا الأكثر وضوحًا وثباتًا فى تصويرها للمقاومة المعادية للاستعمار (جميلة، الجزائرية) والوحدة العربية، والنضال من أجل

فلسطين (الناصر صلاح الدين)، ويصف وليد شميِّط تطور شاهين السياسى أثناء هذه الفترة كنقطة تحول فى سيرته السينمائية الطويلة قائلاً:

تشمل هذه المرحلة أفلامًا جديدة وأكثر أهمية تكشف عن قلق شاهين، وبحثه الدائم عن هوية، وتبلور فهمه لدور السينما باعتباره وسيلة للمشاركة والتوجيه، وانعكس هذا فى استجابته واستيعابه للأحداث الكبرى، التى ليس أقلها القرارات الاشتراكية، وبناء السد العالى، والنضال من أجل الوحدة العربية عندما دعمته الثورة الناصرية، والتضامن مع الثورة الجزائرية، والأكثر من أى شىء آخر أن ما ميز هذه الفترة هو دمجها لأفكار الالتزام السياسى والاحتفال بدور الفنان وتضامنه مع النضالات المعادية للإمبريالية والمضادة للسيطرة الأجنبية، وبالنسبة لشاهين فى هذه النقطة، فإن القضية لم تكن ببساطة حول التعبير عن السخط ضد البرجوازية والطبقات العليا، أو عن يوتوبيا أو عن تعاطف مع الطبقات الفقيرة من الفلاحين والعمال ومهمشى المدن؛ فانشغالات شاهين تطورت بالفعل وتشعبت، وأصبحت تنعكس فى تفاعله العميق الهيَّاب مع ما كان يحفز مصر والعالم العربى بكامله، وكانت الثورة الجزائرية فصلاً رئيسيًا فى النضال العربى ضد السيطرة الإمبريالية، ومثَّلت مواجهة صلاح الدين للصليبيين درسًا تاريخيًا ممتازًا عن إمكانية إنجاز الوحدة العربية والقدرة على مواجهة التحديات الخارجية.. وهذا بالضبط ما أراد شاهين أن يقوله فى فيلمى "جميلة، الجزائرية" و"الناصر صلاح الدين[٣].

أثناء هذه الفترة طوّر شاهين قدرته على إدارة الإنتاج السينمائى الضخم، والعمل مع عدد كبير من الممثلين والعاملين، واستخدام تجهيزات متطورة تكنولوجيًا- فى مناطق أغلبها بلا خدمات أساسية للتقدم، مثل الكهرباء- وسعى للتوفيق بين النمو غير المتّسق وسعة الحيلة تجاه التقاليد الاجتماعية.



فيلم "جميلة أبو حريد": شاهين باعتباره صانع أفلام تعبيريًا

دعم الحكومة الأساسى لتدرج شاهين فى صنع الأفلام فى مشروعات مثل فيلمى "جميلة الجزائرية" و"الناصر صلاح الدين" انعكس فى مستوى راحته المتنامى فى الاضطلاع بأنواع مختلفة من المغامرات السينمائية. وفى "الناصر صلاح الدين"، مثلاً،

أتاحت تقنيات الإنتاج الضخمة والتكنولوچيا الحديثة لشاهين، جنبًا إلى جنب مع براعته الفنية وتقنياته الناضجة فى التوليف، إنتاج فيلم ملحمى مؤثِّر بجزء صغير فقط من ميزانية وموارد إنتاج هوليوودى مشابه. وفى هذا السياق كان شاهين يصقل بفعالية منهجيات عالمية ثالثة فطرية للتغلب على التأثيرات المقيِّدة لنقص التنمية.

وعلى مستوى آخر، فهذه الفترة سجلت أيضًا بداية ما سيصبح عنصرًا كبيرًا فى سيرة شاهين السينمائية، وهو الاشتراك فى المهرجانات الدولية، وتصاعُد هذا الاشتراك فى تلك المناسبات لعب دورًا مهمًا فى تشكيل الأوجه الفكرية والأسلوبية والمؤسساتية فى اهتمامات شاهين بصنع الأفلام، فى الوقت الذى كان يعزز فيه أيضًا مكانته الدولية، وفيلم "ابن النيل" هو أول أعمال شاهين التى عرضت على النقاد السينمائيين فى مهرجان كان السينمائى عام ١٩٥١، وقد وصفه بأنه "محاولة (مهمة) لانتقال السينما المصرية من عالم ميلودراما الأغانى والرقص"[٤]، وفى خمسينيات القرن الماضى كان شاهين هو الثانى بعد صلاح أبو سيف فى جذب الانتباه الدولى، ولكن حسب أحد نقاد السينما المعاصرين، فإن حضور شاهين الدائم فى المهرجانات، أدى إلى أن يصبح معروفًا بأنه "مخرج مهرجانات"[٥].

فى ثلاثية الإسكندرية يشير شاهين إلى انشغاله بالتقدير الدولى. وفى مقابلة أجريت معه عام ١٩٥٩، بعد العرض الناجح لفيلم "جميلة" فى مهرجان موسكو السينمائى الدولى، أوضح شاهين أهمية أن يصفَّق له فى دوائر سينمائية دولية:

> **أنا لا أدافع عن السينما العربية إذا قلت إنها تعمل فى ظل أسوأ وأردأ ظروف.. والحقيقة أن صنع فيلم جيد هو بالفعل معجزة تحت هذه الظروف، وإذا توفرت شروط أفضل لدعم هذه السينما فى السنوات الخمس القادمة، فإننى أضمن لكم أننا سنصبح قادرين على أن نكون منافسين جادين ومتبارين على الجوائز الأولى فى كل المهرجانات الدولية[٦].**

وبغض النظر عن دوافعه، فشاهين استطاع فى نهاية الأمر أن يُفيد من شهرته العالمية بأسلوب فعّال، وأن يحصل على دعم تقنى ومالى لإنتاج معظم أفلامه التالية، وخصوصًا تلك الأفلام التى أُنتجت بعد نهاية الفترة الناصرية، وستوفر له هذه الشهرة درعًا ملائمة ضد المحاولات المحلية الخفية والصريحة لاستهجان أفلامه فى فترات مختلفة من سيرته.

فيلم جميلة الجزائرية

بعد عامين من حرب السويس، وأربع سنوات من بداية حرب الاستقلال الجزائرية بدأ شاهين صنع فيلمه السياسى الصريح الأول؛ ففيلم "جميلة الجزائرية" كان قائمًا على قصة حقيقية عن امرأة تتخلّص من رضائها عن نفسها رغم ما يحيط بوطنها من مخاطر وتلتحق بجبهة التحرير الوطنى الجزائرية (ج ت و) فى كفاحها من أجل استقلال الجزائر، ويُقبض على جميلة بوحريد فى نهاية الأمر على يد بيجير Bigeard، وهو ضابط فرنسى يرأس عمليات عسكرية ضد شبكة (ج ت و)، وتُعذَّب جميلة ولكنها ترفض إفشاء أسرار، وحين يستيقظ الرأى العام الفرنسى والعالمى يأتى المحامى الفرنسى ڤيرچى Vergès للدفاع عنها، فيما يتردى إلى محاكمة هزلية، ومن منظور الوقت الحاضر فإن بعض التوضيحات السياقية مهمة لفك العلاقة المركبة بين الفيلم وقصته.

بدأ الاستعمار الفرنسى للجزائر عام ١٨٣٠، وكان مصحوبًا فى أوائل القرن العشرين بحملة لتحويل البلد بكامله إلى أرض فرنسية على كل مستويات الثقافة والقانون واللغة، وقد انتهى الاحتلال الفرنسى للجزائر فى يوليو ١٩٦٢ بعد نضال دموى يقدر البعض ثمنه بأرواح مليون جزائرى، والتمرد ضد الاحتلال الفرنسى بدأ

عام ١٩٢٠ وتطور إلى حرب على نطاق واسع من أجل الاستقلال مع نهاية الحرب العالمية الثانية، وقد دعَّم كثير من الجزائريين فرنسا (فى هذه الحرب) ولكنها فى النهاية شنَّت معركة شرسة لقمع أى أمل فى الاستقلال، وكانت جميلة من بين مئات الآلاف الذين ساندوا جبهة التحرير الجزائرية، وقد اتسع الدعم الجزائرى الأساسى للجبهة وأصبح الاستقلال شعارًا حاشدًا عربيًا ودوليًا من أجل التضامن ضد الاستعمار.

وقد لعبت الحكومة المصرية دورًا كبيرًا فى دعم جبهة التحرير الجزائرية سياسيًا وماليًا وعسكريًا، وكان من بين المساهمين فى كتابة سيناريو الفيلم الروائى المصرى نجيب محفوظ، الذى أكملت أعماله الواقعية الاجتماعية فى تلك الفترة تشديد الثورة الناصرية على العدل الاجتماعى والتحرر الوطنى، وباعتبارها إحدى المقاتلات القياديات فى حرب المقاومة الجزائرية أصبح اسم جميلة كلمة مألوفة فى العالم العربى.

ويصف إبراهيم فوال المناخ الذى صنع فيه شاهين تقييمه السينمائى للبطلة الجزائرية الأسطورية:

> **صوت العرب [محطة إذاعية مصرية ذات أنصار كثيرين فى ذلك الوقت] كانت تبث أخبار الانتصارات والهزائم فى كل معركة ومناوشة، وحوَّلت بطولة جميلة إلى مادة للأساطير، فتاة شابة بسيطة عُذِّبت على أيدى الاستعماريين، وتفوقت جميلة على قاهريها وأوجعت قلوب أمة بكاملها، وأصبحت چان دارك العرب[٧].**

شاركت ماجدة، وهى ممثلة مصرية ذات شعبية فى السينما المصرية فى خمسينيات وستينيات القرن الماضى، فى حملة لإنتاج الفيلم ولعبت الدور الرئيسى فيه،

وأثناء التجهيز للفيلم، كان التشديد بوضوح على ماجدة وليس بالأحرى على شاهين، الذى لم يكن حتى ذلك الوقت مشهوراً بين الجمهور المصرى والعربى، ولكن فى حين منحت الصحافة المعاصرة اهتمامًا أكبر للمنتجة/ الممثلة، فإن مقالات قليلة أظهرت الحالة المزاجية لشاهين عندما بدأ المشروع، وفى إحدى المقابلات يشدد صانع الفيلم على أن الحماس السياسى كان السبب الرئيسى وراء اهتمامه بالفيلم، قال:

> **رغم المشكلات التقنية الكثيرة ونقص الاحترافية اللتين كانتا تعوقان التقدم فى العمل، فقد ظللت واثقًا بأننى قادر على إنجاز الهدف من صنع الفيلم، الذى لم يكن مجرد معالجة لقصة جميلة ونضالها بشكل مثالى؛ بل كان بالأحرى استخدامهما لتنبيه الجماهير إلى صعوبة النضال الجارى من جانب الجزائريين وكل العرب ضد الاستعمار[٨].**

بحكاية جميلة المعادية للاستعمار والمنتزعة من عناوين الصحف، أصبح فيلم "جميلة" عملاً ناجحًا بشكل واضح وفورى على الشاشات العربية، وقد عرض الفيلم فى أنحاء العالم، وعلى الأخص تقريبًا فى تشيكوسلوفاكيا، والمجر، وألمانيا، وباكستان، وأفغانستان، والهند، والصين: حيث أناس لم يشاهدوا من قبل فيلمًا مصرياً أو عربياً[٩]، وفى الاتحاد السوفيتى "جذب الانتباه والمديح فى مهرجان موسكو السينمائى الدولى عام ١٩٥٩، وحصل على جائزته الكبرى"[١٠].



فيلم "جميلة أبو حريد": التعذيب باعتباره إرهابًا استعماريًا

يبدأ الفيلم بمشهد لأوائل الحرب العالمية الثانية، كانت فرنسا فيه لا تزال تَعِدُ الجزائريين بالاستقلال والحرية– حالما تنتهى الحرب، ويقدم المشهد تجميعًا للقطات تسجيلية عن أحداث، يتخللها من خارج الصورة صوت المعلق الإذاعى المصرى أحمد سعيد: وهو شخصية مشهورة فى العالم العربى، بسبب تعليقاته النارية أثناء حرب قناة السويس عام ١٩٥٦، والمادة السينمائية فى المشهد تجاور بين صور من الحرب العالمية الثانية وتعليق مصاحب يتعلق بالتضحيات الجزائرية المبذولة لدعم كفاح فرنسا ضد النازية مقابل الاستقلال الموعود بعد الحرب، وينوح صوت سعيد على خداع فرنسا: "كان التعهد كذبًا وخدعتنا فرنسا"، ويواصل سعيد: "ونتيجة لهذا دفع

الجزائريون الثمن من أجل انتصار فرنسا، وفقدوا ٤٥,٠٠٠ إنسان". وينتهى المشهد بصور أُعيد بناؤها لجميلة الشابة وعمها يأتى لأخذها كى تعيش معه فى قريته، ثم يصف الفيلم أيامها فى المدرسة، واكتشافها بعد ذلك أن القرية أصبحت مخترقة بالجنود الفرنسيين المتسللين إليها، والذين يفرضون عهد إرهاب على سكانها فى فترة ما بعد الحرب.

من البداية، يركز الفيلم على أن بطلته شعرت دائمًا أن موارد بلدها لا تخص شعبه، والتعليق التمهيدى للفيلم، والذى يشمل الآن لقطات أُعيد بناؤها عن جميلة، يصف كيف اعتادت أن تسأل عمها عن "من يملك الڤيلات الجميلة والقصور المحيطة بالقرية؟ وكيف قيل لها إنها تخص الفرنسيين"، ويواصل التعليق قائلاً: إن جميلة أمُلت دائمًا فى أن هذه القصور والخيرات الجزائرية الأخرى سوف تخص يومًا ما الجزائريين بدلاً من المستعمرين، وبعد هذا الجزء شبه التسجيلى يواصل الفيلم رواية قصة تطورها باعتبارها مقاتلة من أجل الاستقلال.

تلتحق جميلة بالجامعة لدراسة القانون، لكى تدرك فقط أنها تدرس النظام القانونى النابليونى، ومعظمه لا علاقة له بالثقافة ولا بالهموم الجزائرية، وفى طريقها إلى المدرسة ذات يوم تنفجر فجأة قنبلة بالقرب من قسم شرطة فرنسى، وتدرك جميلة أن أمينة أفضل صديقاتها قد تكون وراء هذا الهجوم، وتأتى الشرطة الفرنسية إلى المدرسة لاعتقال أمينة، التى تنتحر بابتلاع السم حتى لا تعتقل، تعود جميلة إلى المنزل وهى تفكر فى الحادثة وتسأل عمها عن الموقف تجاه فرنسا والمقاومة المتنامية ضد احتلالها للجزائر. وحين ينبهها إلى التركيز على دراستها تصبح أسئلتها أكثر وضوحًا، وبعد أن يتخذ يوسف، وهو قائد مشهور فى الثورة، منزل عمها ملجأً، تتحقق من أن عمها عضو فى الشبكة المعادية للاستعمار، بعد ذلك تلح جميلة على السماح لها بأن تلتحق بالجيش الثائر، وبعد سلسلة من الأحداث التى تظهر مشاركة جميلة فى عمليات عسكرية ضد الفرنسيين، يُقتل عمها فى مذبحة جماعية فى حى القصبة على

أيدى الجنود الفرنسيين. وفيما بعد، وعقب إصابتها بجروح فى مناورة غير مُتقنة يُقبض عليها وتصبح سجينة.

كثير من باقى الفيلم يركز على التعذيب البدنى والنفسى، والمعاملة السيئة التى تحملتها أثناء الاستجواب الذى ينتهى بتقديمها للمحاكمة، والتى تقضى بإعدامها رغم الذرائع العاطفية من جانب محاميها الفرنسى. تصرُّ جميلة على تأكيد دور المرأة فى الثورة الجزائرية، وهى تبرز صور عدة مقاتلات نساء فى المقاومة؛ منهن بوعزة، وسيمون، وحسيبة، ونحن نشاهدهن وهن ينسِّقن عمليات عسكرية ضد الفرنسيين مع جميلة. ومع ذلك، لا يصور الفيلم ما يحدث بعد المحاكمة ولا يصور إطلاق سراح جميلة بعد حملة عالمية واسعة لتأييدها وتأييد النضال الجزائرى من أجل الاستقلال.

ينقل ميزانسين شاهين الشكلى إلى حد بعيد بفعالية الزمن والجو الانفعالى لتلك الفترة. ولقطات المحاكمة، مثلاً، مُؤسلبة على نحو خاص لتأكيد تفوقها الأخلاقى على متَّهميها، كما أن ديكور قاعة المحكمة المعتدل يركز الانتباه على الفروق بين ما تمثله جميلة وما يمثله متهموها؛ ففى أحد المشاهد توضع جميلة فى مقدمة المنظر عند مركز الإطار، بينما يوضع محاميها والمدَّعى (بالاتهام) فى خلفية المنظر إلى يمين الشاشة ويسارها على التوالى. وهنا، تعزز الإضاءة وضع جميلة البطولى بتطويقها بهالة فوق رأسها، على نحو ملائكى، بإضاءة رئيسية فوق الرأس، فى حين يتم إظهار جسدى الرجلين ووجههما بخطوط مظللة داكنة. وبالمثل، صوِّرت مناظر التعذيب بالتركيز على الرمزى لا على المجرد والملموس.

وكما يقترح محمد خان "لم تكن مشاهد التعذيب الطويلة سادية فسحب؛ بل عكست أيضًا النضال الجزائرى بكامله من أجل الحرية"(١١). كما يُحِل شاهين المناظر الداخلية المتسقة محل معظم اللقطات الخارجية، وخصوصًا تلك التى تصف جيران جميلة المدينيين، والمنظر المؤسلب إلى حد بعيد يسلط الضوء على العلاقات والروابط التى توحِّد الجزائريين وتسمح لهم بأن يقدم كل منهم الدعم إلى الآخر فى مساعى

المقاومة، وعلى الأخص منظر قمم أسطح وشرفات حى القصبة المتلاصقة التى تستخدمها جميلة وصديقاتها فى التزاور فى البداية، ثم تصبح فى النهاية أماكن للتجمعات وطرقًا يظهر فيها مقاتلو المقاومة باعتبارهم عناصر مكملة لأساس مجتمعهم المحلى الثقافى والسياسى.

استُقبل الفيلم بحماس فى العالم العربى وعلى المستوى الدولى، وفى وقت قصير جداً، خلق فيلم "جميلة" نموذجًا جديداً لصنع الأفلام المصرية والعربية، كان حتميًا بوضوح لعمليات اتسعت عبر تشكيلة من اللوائح، وعلى هذا النحو تأثر برنامجه السياسى بعوامل تاريخية، شكلت بدورها تلقيه وتوزيعه، والفيلم يحدث تأثيره داخل نطاق المقدمات المنطقية الأيديولوچية لمنظور تحرر وطنى عربى قومى- يسارى، ويتمم آراء الحركات المعادية للاستعمار فى خمسينيات القرن الماضى، كما أنه يستمد قوة من الاهتمام المتزايد بالالتزام بمعنى متجدد للهوية القومية العربية، ويصف أنور عبد الملك، وهو ناقد معاصر، كيف تردد فى البداية فى مشاهدة الفيلم؛ لأنه كان متوجسًا من مشاهدة "فيلم سينمائى دعائى آخر"[١٢]، ويواصل: "ما شاهدته، أنا ومجموعة كبيرة من المراسلين الأجانب، كان عملاً فنيًا جاداً وحقيقيًا مشحونًا بقوة، ومؤثراً سياسيًا.. إنه فى الحقيقة مساهمة جديرة بالاحترام فى النضال من أجل التحرر والإنسانية اللذين ترمز لهما الجزائر خلال هذا الوقت"[١٣].

واعتبر سعد نديم، وهو ناقد آخر، أن الفيلم كان انتصاراً لنوع جديد فى السينما العربية، وراح يقارن التأثير الشديد للفيلم بتأثير فيلم "أمنا الهند" لمحبوب خان:

> **فى أقل من أسبوع شاهدت القاهرة فيلمين كبيرين، "أمنا الهند" و"جميلة الجزائرية". وإذا كان لدى أى إنسان شك حول الحاجة للتضامن بين شعوب آسيا وأفريقيا، فإن مشاهدة هذين الفيلمين تطمئننا على وحدة نضالنا فى مواجهة الاستعمار، بغضِّ النظر عن شكله وأساليبه، وإذا كانت الهند قد اختارت**

سلاح المقاومة السلبية في مرحلة معينة من نضالها ضد الاستعمار البريطاني فإن الوحشية والعدوانية المتزايدة للاستعمار الفرنسي وصلتا إلى حد أصبحت عنده المقاومة المسلحة وحدها التي تستطيع أن تتصدى للتحدى[١٤].

وأشار نجاح الفيلم إلى قدرة السينما على أن تعمل كأداة لتعزيز قضية التحرر الوطني في العالم العربي. وعلى هذا النحو، قدَّم فيلم "جميلة" مخططًا لنقد السياسات الاستعمارية والاستعمارية الجديدة في المنطقة العربية؛ ومثَّل تدخلاً لصالح ممارسة سينمائية ملتزمة اجتماعيًا وسياسيًا بدرجة أكبر، وفي هذا الشأن ألمح إلى دور المثقف العضوي في الممارسات السياسية القومية.

ومع التسليم بأن الفيلم مرتبط بشدة بالتجليات المتنامية للنضال ضد الاستعمار في العالم العربي وبمعالجة جديدة لصنع الفيلم الشعبي، فإن موقعه في السينماتين المصرية والعربية كان مزلزلاً بلا شك، وفي حين أن برنامجه السياسي اعتمد أساسًا على النماذج الخطية المرتبطة بممارسات هوليوود السينمائية الكلاسيكية، وبممارسات التيار الرئيسي في السينما المصرية (المرتبطة بدورها، تقاليديًا، بتجليات ممارسات ثقافية أيديولوچية مسيطرة) إلا أن فيلم "جميلة" قام بوظيفته داخل نطاق محيطات كانت جديدة على السينما العربية، وأثَّر على نحو قاطع عبر الحدود المصطنعة، التي تميل إلى التمييز بين السينما الشعبية والمقاربات التدخلية للسينما الملتزمة اجتماعيًا وسياسيًا، وعلى هذا النحو، تحدى بنجاح وهم التعارض وأخضعه للاختبار.

صورة عبد الناصر في السينما العربية، والنضال من أجل الوحدة القومية وفيلم «الناصر صلاح الدين» لشاهين

حين بدأ شاهين العمل في فيلم "الناصر صلاح الدين" (١٩٦٣) كان المناخ في مصر والعالم العربي لا يزال يعاني من الآثار السلبية لفشل محاولة خلق جمهورية

عربية متحدة (ج ع م). وتمزُّق الوحدة، فى الفترة التى أعقبت الانقلاب العسكرى الانشقاقى فى سوريا عام ١٩٦١، كان سهمًا كبيرًا وُجِّه إلى الثورة الناصرية ومشروعها العربى الشامل، وبينما كشفت الحركة فى دمشق عن الإحباطات التى نجمت عن الممارسات القمعية الإدارية والسياسية المصرية فى سوريا داخل النخبة العسكرية والاقتصادية، فإن الانشقاق، رغم ذلك، لم يعكس المشاعر المتأصلة بشدة فى سوريا المؤيدة للوحدة العربية، وبعد ذلك بعامين بالضبط حدث انقلاب مضاد فى دمشق أعاد مؤيدى الوحدة إلى السلطة. ومع ذلك، لم تظهر الجمهورية العربية المتحدة من جديد بعد تغيير القيادة فى دمشق، وبقيت مصر وحدها فى الوحدة حتى غيَّر اسمها عام ١٩٧١ بعد وفاة عبد الناصر.

هذه التغييرات السياسية، من ناحية أخرى، لم تنقص المشاعر المؤيدة للوحدة فى العالم العربى، ولم تغيِّر، على نحو جوهرى، مستوى الدعم الذى تمتَّع به مشروع الوحدة العربية الخاص بعبد الناصر بين الجماهير العربية، ويوضح شاهين كيف نظر إلى الوحدة العربية، وكيف رأى دور عبد الناصر فيها، وكيف أثَّرت التغييرات التى حدثت بعد وفاته فى المشروع القومى العربى وطموحاته فى الوحدة:

> **نحن نحتاج إلى إدراك هويتنا القومية العربية؛ فعبد الناصر أدرك ذلك، ونبهنا إلى أن كوننا عربًا هو ما يوحد بيننا.. فالدول العربية المنفردة سوف تواجه مشكلات كبرى، لكن الأمة العربية الواحدة تمثل قوة هائلة، ويواصل الغرب إثارة الانقسامات بيننا بممارسة المزيد من السيطرة، وللأسف، فإننا باعتبارنا عربًا نواصل الوقوع فى مصيدة الشوفينية الضيقة الخاصة بالدولة المفردة.. وقد حاول السادات الدعوة إلى الشوفينية المصرية.. ولم أشعر قط بالإهانة قدر ما شعرت بها تحت نظام السادات. لقد اعتاد عبد الناصر أن يقول لنا: "ارفع رأسك يا أخى"، وهذا هو**

السبب فى أننى أعتبر نفسى مصريًا، وعربيًا، وإنسانيًا فى آن واحد[١٥].

بعد ثلاثة عقود تقريباً من وفاته، وبعد ست وثلاثين سنة من صنع فيلم "الناصر صلاح الدين" تواصل الصور السينمائية لعبد الناصر جذب الجماهير والانشغال بالخطاب السياسى العربى[١٦]؛ فالموضوعات المرتبطة بعبد الناصر والأغانى القومية المعادية للاستعمار من خمسينيات وستينيات القرن الماضى تَبْرزان مراراً فى أفلام عربية جديدة، وفى حين تُطلِق بعض هذه الإشارات السينمائية العنان لرؤية حنينية عن عبد الناصر ودوره خلال فترة حرجة من التاريخ العربى، فإن المرء لا يستطيع الاستخفاف بالصدى المعادى للاستعمار والمؤيد للتحديث الذى تحدثه تلك الإشارات عند الجماهير



فيلم "الناصر صلاح الدين": تعليق مبكر على التلاعب بالدين

تصوير: فوزى عطا الله

العربية حتى اليوم. وهناك مثال رئيسى، للكيفية التى تعكس بها الموضوعات المرتبطة بعبد الناصر الحافز العربى للتحديث وتقرير المصير القومى، نجده فى فيلم محمد فاضل "ناصر ٥٦" الذى عرض عام ١٩٩٦، وقد أصبح الفيلم أحد أكثر الأفلام نجاحاً على المستوى التجارى فى العالم العربى أثناء تسعينيات القرن الماضى.

يعالج فيلم "ناصر ٥٦" ترتيبات التغيير الاقتصادى والاجتماعى فى سياق السياسة الداخلية والخارجية، وبالتركيز على تأميم قناة السويس فى عام ١٩٥٦ ورد فعل القوى الاستعمارية الغربية- تعاونها إسرائيل- يقدم الفيلم هجوماً عنيفاً ضد الخطابات المعاصرة المعادية للغرب من جانب الأصوليين الدينيين، وفى مقابل تلك الخطابات يقدم الفيلم صورة لقائد أبدى خطوات ملموسة نحو تقرير المصير القومى أثناء أزمة السويس. وفى هذا الصدد، ربط فيلم "ناصر ٥٦" النضال من أجل النمو الاقتصادى والاجتماعى، كما تجسد فى تأميم قناة السويس وبناء سد أسوان، بالنضال ضد الاستعمار.

فيلم منير راضى "زيارة السيد الرئيس" (٢٠٠٢) يتفجع بوضوح أيضاً على زوال العهد الناصرى بمقابلته بالفترة التالية له. ويقيم راضى روابط صريحة بين محاولة السادات أمركة مصر وصعود الطائفية الدينية، وتأثيراتها على الهوية القومية العربية.

وفى فيلم أحدث، وهو "حليم" (٢٠٠٦) لشريف عرفة الذى يدور حول عبد الحليم حافظ، وهو واحد من المطربين العصريين حتى الآن والمحبوبين إلى أبعد حد، يشكل ظل عبد الناصر الستارة الخلفية لفترة من المناسبات المنسية فى التاريخ العربى. وعبد الحليم حافظ، باعتباره معاصراً لعبد الناصر، ولكنه توفى بعده بسنوات قليلة، يُقدَّم على أنه نصير لعبد الناصر ساهم فى تجديد شعور ضخم بالهوية القومية والتمكين.

إنشاء الجمهورية العربية المتحدة شكلته لحظة تاريخية كانت فيها فكرة الوحدة على رأس برنامج الخطاب السياسى، وفاقم الفشل النهائى لهذه الوحدة التوترات

الداخلية، حتى بين أولئك الذين وافقوا على الميزات العامة للمشروع العربى الشامل، ومن ثم فإن فيلم شاهين عن القائد المسلم صلاح الدين فى القرن الثانى عشر تَشكَّل وشُكِّل بهذه اللحظة الحرجة فى التاريخ العربى المعاصر، بكل انشغالاتها وآمالها وهمومها بتوقع الوحدة القومية.

هذا "الفيلم المحورى للغاية من الستينيات[١٧]، فيما يتعلق بوصفه للعلاقة بين المسيحيين والمسلمين، قدَّم تقييمًا قصصيًا لمعركة أثارها صلاح الدين، حاكم المناطق المحيطة بالمملكة اللاتينية فى القدس، ضد الفرنجة[١٨] الذين سيطروا على المدينة، ويصف الفيلم أولاً هجوم الفرنجة على قافلة لحجاج مسلمين فى طريقهم إلى مكة، وهى قافلة تضم أخت صلاح الدين، ورغم عوائق إعاشة كثيرة شن صلاح الدين حملة استرد فيها القدس والمناطق المحيطة بها والتى كان يسيطر عليها الصليبيون.

وكاستجابة، ألحق الفرنسيون والألمان والإنجليز قوات لشن الحملة الصليبية الثالثة التى قادها ريتشارد قلب الأسد الإنجليزى، وبينما استعيدت مدينة عكا على أيدى الصليبيين نجح صلاح الدين فى الحيلولة دون استردادهم القدس، وفى النهاية تفضى المفاوضات بين صلاح الدين وريتشارد (المعجب بصلاح الدين باعتباره القائد اللانصرانى الوحيد الجدير بالاحترام) إلى عودة المدينة للسلطة العربية.

والفيلم لا يصف الصراع كصراع تحفزه الأفكار الدينية، بل يصفه بالأحرى كصراع أثارته المحاولة الأوروبية للسيطرة على المسلمين والأراضى العربية، وفى هذا الصدد قدم الفيلم منظوراً صريحًا، وضع "الهوية العربية قبل الاندماج الدينى أو، لكى نكون أكثر دقة، أعاد تأكيد الاقتناع بأن 'الدين لله والوطن للجميع"[١٩]. فيلم شاهين "الناصر صلاح الدين" لا يحارب الصليبيين لأنهم مسيحيون؛ بل لأنهم غزاة.

فى فيلم "الناصر صلاح الدين"، لم أكن مترددًا فى أن أقول للمسيحيين إنهم كانوا على خطأ فى قدومهم لاحتلال أراضينا. فأنا، نفسى، مسيحى أعيش فى قلب الثقافة الإسلامية حيث ٩٠ فى المائة من الشعب الذى أحبه من المسلمين.. ومن أيام الأندلس حتى [الآن] أصبحت الإسكندرية فكرة التنوع داخل نطاق الثقافة الإسلامية السائدة ومدمجة أكثر بكثير مما كانت فى أى وقت داخل المجتمعات ذات الغالبية المسيحية، وهذه ليست مجرد كلمات، فهذا هو ما أشعر به بالضبط[٢٠].

يؤكد الفيلم حقيقة أن المسيحيين العرب عانوا من الصليبيين كما عانى المسلمون، وأن كثيرين منهم حاربوا جنبًا إلى جنب مع المسلمين لهزيمة الفرنجة، وفى الفيلم هناك أحد المستشارين القريبين من صلاح الدين هو الملازم الأول العسكرى عيسى العوام المسيحى العربى، الذى يحارب الصليبيين لأنه يؤمن بأن "الدين لله والوطن للجميع"، ويقوم العوام بإسهام مهم فى حملة صلاح الدين يُؤدى فى النهاية إلى هزيمة ريتشارد، وعلى مستوى آخر يؤكد شاهين حنوّ صلاح الدين، الذى يمكِّنه فى النهاية من تحقيق انتصار مزدوج، أحدهما من خلال المعركة والثانى من خلال نزعته إلى عمل الخير، ويقدِّم الفيلم صلاح الدين على أنه مستقيم أخلاقيًا، وهو ما يتناقض جذريًا مع الطريقة التى صُوِّر بها عادة فى السينما الغربية. صلاح الدين عند شاهين رمز للنزاهة والفروسية؛ وهو يحب العلم، ويشجع التسامح، ويمقت الحرب؛ إذ يحارب فقط للدفاع عن شعبه وأرضه وقيمه.

وتَخيُّل شاهين لانتصار صلاح الدين هو تخيُّل إنسان مُثقف للعرب العصريين، وهو يوضح الحاجة لمواجهة المعضلات الشخصية للمرء بنبل وعزم:



فيلم صلاح الدين: براعة بصرية لخلق ملحمة بحجم ملامح هوليوود

تصوير: فوزى عطا الله

قبل تحقيق الانتصار على الآخرين يحتاج المرء لأن يتغلب أولاً على شياطينه الخاصة، ويُعِدُّ القوة المناسبة لمواجهة الغازى أو أولئك الذين يخططون لاضطهاده.. أنت تحتاج لتوفير الوسائل من أجل نجاح تلك المواجهة، وهذا هو سبب تشديد الفيلم على قضايا؛ مثل التعليم، وتنظيم الموارد وتوحيدها. كان صلاح الدين قادرًا على هزيمة الصليبيين لأنه نجح فى توحيد الشعب واستعد لمعاركه على نحو ملائم(٢١).

الوحدة القومية عند شاهين مكملة لجهود العرب من أجل تخلصهم من السيطرة الاستعمارية، ولكن جهداً محدداً ومنظَّمًا بصورة جيدة لتحديث بنياتهم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية له أهمية مساوية، ومن خلال الوحدة والتحديث

فقط يستطيع العرب حشد نضال محدد المعالم ومنسق للتحرر من السيطرة الاستعمارية.

قدرات شاهين السينمائية التقنية والبصرية البارعة تتضح فى استخدامه المذهل للألوان، والذى يأخذ على عاتقه مغزى رواية القصة فى فيلم "الناصر صلاح الدين"؛ ففى أحد الأحداث، وبدلاً من عرض عملية القتل الفعلى للحجاج المسلمين أثناء هجوم للفرنجة، يصف شاهين الحدث المرعب من خلال مونتاج لقطات كبيرة لملابس الضحايا البيضاء- وهى الملابس الدينية للحجاج المسلمين- عندما تُلطَّخ بالدم الأحمر، ويُرقَّم الإطار بعدئذ بلقطات دائرية محرَّفة لسيف على خلفية بيضاء، وتُحجب حركة آلة التصوير فى البداية، ثم تُظهر ثوبًا أبيض وهو يتحول تدريجيًا إلى اللون الأحمر، وتتجاور هذه الصور مع القطع السريع للقطات بعيدة للهجوم الفعلى عندما يحدث فى الصحراء. إن التركيز يجرى بوضوح على الرمزى لا على التفسير الجانبى أو التقديم.

بإدراكه أن جمهوره سوف يضم عربًا مسلمين ومسيحيين حاول شاهين أن يقلل من أهمية خصومة المسيحى- المسلم، وهو يعترف بأن التجزؤ المشوش تمامًا للصور الخاصة بالفرنجة المعبئين استُخدم لكى "يخلق انطباعًا بالعنف دون إظهار العنف الفعلى"[٢٢]، وتستخدم الإطارات الثابتة أيضًا لإحداث هذا التأثير، كما فى منظر المعركة عندما يقترب الجيشان العربى والإفرنجى من بعضهما البعض، وبالضبط قبل أن يتصادم الجيشان فعلياً، هناك لقطة لكل منهما تُثبَّت زمنيًا؛ لكى تسمح للجمهور بأن يتبين على نحو أفضل التفاصيل البصرية للحظة وأن يتأمل ضراوتها.

يستخدم شاهين أيضًا خلفيته وتدريبه المسرحى لكى يلقى الضوء سينمائيًا على التعارض بين المنظور الأخلاقى لصلاح الدين والمنظور الأخلاقى للصليبيين، وفى مشهد مذهل يقابل بين تجربة لويزا وتجربة حاكم عكًا، يستخدم شاهين تقنية أصيلة للتلميح إلى أوجه الشبه بين صلاح الدين والملك ريتشارد باعتبارهما رجلين شريفين ألحقا بلحظة أكبر منهما، وبدلاً من القطع بين الرجلين أو استخدام تقنية الشاشة

المجزأة، يستخدم شاهين بفعالية صورة السينما سكوب والشاشة العريضة ببناء ديكور لقاعتي محكمة جنبًا إلى جنب؛ لعرضهما معًا في وقت واحد على جانبين متقابلين للإطار، والاستخدام المتبادل للإضاءة يشير وحده إلى أي من الديكورين والمنظرين يتطلب انتباهنا.

كانت مشاعر شاهين تجاه قضية الوحدة العربية واضحة منذ البداية، وفي مقابلة أجريت معه بعد ذلك حول فيلم "الناصر صلاح الدين" كرر مرارًا التزامه الدائم بالمشروع العربي الشامل(٢٣)، ولكن مع أخذ تجربته في فيلم "جميلة" بعين الاعتبار؛ علاوة على أفلام أخرى واعية اجتماعيًا في منتصف خمسينيات القرن الماضي، كان شاهين يسارع إلى محاولة إثبات أنه لم يكن يصنع مجرد دعاية مؤيدة لعبد الناصر، موضحًا أن دافعه الأساسي كان إبداع فيلم ملحمي يعارض تقاليد هوليوود:

> **دعني أكون واضحًا: ربما كان نصير الحكومة آنئذ، ومن بين أمور أخرى، لديه هذا الهدف في ذهنه [مبينًا دعمه لجهود عبد الناصر في توحيد العالم العربي]. بالطبع، كانت مشاعري تجاه قضية طاقة الوحدة العربية آنئذ قوية جدًا.. وقد أصبحت اليوم أقوى بكثير، وإن كانت مدروسة وجوهرية بدرجة أكبر، ولكن عندما صنعت الفيلم كنت أحاول ببساطة إثبات أنني أستطيع أن أصنع ملاحم تاريخية ومناظر معارك دون الحاجة إلى الميزانيات الضخمة التي تستخدمها هوليوود لإنتاج مثل تلك الأفلام(٢٤).**

كرر شاهين مرارًا رغبته في صنع ملحمة تاريخية في أكثر من مقابلة صحفية حديثة، وأكد فيها أن صنع ملحمة تاريخية على غرار ملاحم هوليوود بـ١٢٠,٠٠٠ جنيه مصري فقط– أي بجزء صغير من ميزانية هوليوودية– مثَّل تحديًا مهمًا على المستويين الشخصي والسياسي:

كان التحدى أن تجعله (الفيلم) بارعًا، والفكرة أنك كنت تشجع نفسك على أن ما يفعله الأمريكان فى ذلك الوقت بخبرة كان الجانب الخادع بدرجة أكبر فى المشروع، فقد قُدِّمت لنا كلّ أشكال الموارد: الخيول، والملابس، وكل شىء! ومن ناحية أخرى، فإن السيناريو نصَّ أيضًا على وجود ثمانية مشاهد للمعارك، وفى ذلك الوقت رأيت أن قدرتى على أن أصنع نصف معركة سيكون معجزة؛ غير أنى قلت لنفسى آنئذ إننى سوف أواصل صنع المعارك الثمانية.. فقط لكى أوضح للأمريكيين أننا نستطيع أن نفعل ذلك[٢٥].

وإذا أخذنا فى الاعتبار الموارد التقنية والمالية المتواضعة لمصر، فإن شاهين تحايل لكى يصنع بنجاح وبتقاليد هوليوودية ملحمة تاريخية مذهلة، والحق أن "كفاءته البصرية صنعت معجزات بمناظر المعارك وأضافت عمقًا للمناظر الأخرى"[٢٦].

كان من المفترض، فى الأصل، أن يُخرِج الفيلم عز الدين ذو الفقار، وهو صانع أفلام مصرى محترم إلى حد بعيد، ولكن "ذو الفقار" كانت لديه مشكلات مع المنتج، الذى عرض المشروع بعد ذلك على شاهين المتحمس، وكان سيناريو الفيلم مبنيًا على أفكار طورتها فى الأصل المنتجة السينمائية المصرية الرائدة آسيا داغر؛ علاوة على روائيين مصريين كبيرين هما يوسف السباعى وعبد الرحمن الشرقاوى.

وبينما كانت هناك محاولات مصرية كثيرة قبل الثورة وبعدها لإنتاج أفلام مستوحاة من التاريخ، إلا أن "الناصر صلاح الدين" كان الأول فى لفت الانتباه بوعى لطرق إنتاجية مقارنة بطرق الإنتاج فى الأستوديوهات الغربية، وقد تفاخرت إعلانات الفيلم السينمائية والمطبوعة بتكنولوجيا السينما سكوب (التى ظهرت لأول مرة فى السينما العربية)، وبقوة النجوم (طاقم قدم كثيرًا من الممثلين المصريين الشعبيين)، وبما فيه من عدد هائل من الكومبارس.

السياق الذى أُنتج وعرض فيه الفيلم عزز صيغته باعتباره فيلماً سياسيًا صريحًا، وأنشد الجمهور العربى المتحمس بصوت عالٍ: "ناصر!"، وهو يتعرف على الربط بين معارك القرن الثانى عشر وكفاح عبد الناصر لتوحيد الشعب العربى وتحرير فلسطين، والحق أنه كان من المستحيل تقريبًا بالنسبة لجمهور عام ١٩٦٣ ألا يرى الرابطة بين قصة الفيلم والصراع العربى- الإسرائيلى.

يصف إبراهيم فوّال كيف أنشأ الفيلم علاقة بين الاحتلال الصليبى للقدس والنفى الفلسطيني، وكيف أثرت قضية الوحدة العربية مباشرة على ملاءمة الفيلم للنضال من أجل فلسطين، وهو يلمح أيضًا إلى أى مدى كانت الإشارة الصريحة إلى جمال عبد الناصر فى عنوان الفيلم (الاسم العربى للفيلم هو "الناصر صلاح الدين") تريد أن ترسل رسالة أمل للفلسطينيين والعرب الآخرين:

> **فى كلتا الحالتين، كان الملاحَظ أنه تحت ستار الدين تم الانقضاض على مدينة عربية مقدسة من جانب موجات من الدخلاء، المحرِّضين الذين واصلوا عملية طرد الملاك والسكان الشرعيين وإحداث فوضى شديدة فى حياتهم، ومع ذلك كان تجزؤ العرب فى دولهم المدينية أثناء زمن الصليبيين أكثر سوءًا من تجزُّئهم فى العصر الحديث، فى ذلك الوقت كانت هناك العشرات من الدول المدينية، كل منها يحكمها أمير وسلطان مستقل مصاب غالبًا بالبارنويا، كما أنه حاسد للآخرين أو خائف منهم. وكان من السهل على الصليبيين أن يُهلكوا معظمها وأن يؤسسوا مواطئ أقدام، دام بعضها مائتى عام تقريبًا. وتطلبت الأمور من صلاح الدين الشجاع والحكيم أن يوحد العرب ويحرر القدس، وهذه هى الطريقة التى نظر العرب بها إلى عبد الناصر**

فى ستينيات القرن الماضى، فى الواقع أو بالأمل. وعند استماعنا إلى بعض حوار الفيلم فإننا نتخيل إلى أى مدى يجب أن يعاد تمثيله بين العرب والإسرائيليين. إن رسالة صلاح الدين عن القوة المتولدة عن الوحدة والتسامح وضرورة دفاع المرء عن وطنه تتفاعل مع فلسفة شاهين السياسية(٢٧).

وبينما انطلق مشروع شاهين من دافعه الشخصى لتقديم ملحمة تاريخية شبيهة بملاحم هوليوود، فإن المغزى الرئيسى للفيلم يظل راسخًا بالوسيلة التى التزم بها بالخطاب السياسى للعصر، وبكيفية إعادة صياغة الاستخدام الأيديولوچى والسياسى لنوع (فيلم) هوليوودى شعبى كنوع جديد فى السينما المصرية والعربية.

إن صدى الفيلم عبر العالم العربى، واجتذابه المستمر للجمهور حتى الآن، كما تدل عليه عروضه التليفزيونية المتكررة، يشيران إلى وثاقة صلته السياسية الممتدة، وبعد عرض الفيلم بست وعشرين سنة، كتب ناقد محلى: "سألت صديقًا لى، وهو نجار: هل شاهدت فيلم "الناصر صلاح الدين" الليلة الماضية، فأجاب: إذا عرض هذا الفيلم مائة مرة فى مائة يوم سوف أظل أجلس وأشاهده"(٢٨).

تدل شعبية الفيلم الآن على حنين دائم لقيادة عبد الناصر واشتياق إلى توجيه قوى وثابت فى النضال من أجل الاستقلال الاقتصادى والسياسى العربى، كما تشير أيضًا إلى شعور متجدد بالهوية القومية، وإلى انشغال أساسى متواصل بمصير الفلسطينيين وكفاحهم من أجل تقرير المصير.. فى تقييم معاصر للنجاح الجماهيرى الساحق الذى حققه الفيلم، تصف جريدة محلية كيف امتد عرضه على نطاق واسع، وقريبًا فى كل دار عرض كبيرة فى القاهرة والإسكندرية لأسابيع لكى يتاح للناس مشاهدته مع أسرهم:

> **هذا فيلم يجعلنا جميعًا نشعر بالفخر... والحقيقة أن صنعه في المكان الأول يعتبر معجزة! وما هو ذو مغزى أيضًا أن الفيلم تحاشى استخدام معالجة دعائية متغطرسة لتمجيد شخصياته العربية، كما أنه تفادى أى شعاراتية عن مثالية ما كان عليه من قبل التاريخ العربي والتقاليد العربية، ويرفض الفيلم أيضًا أية أوصاف مقدسة أو شوفينية للإسلام، والأكثر مدعاة للاهتمام هو تركيز الفيلم بفاعلية على وحدة المسلمين والمسيحيين العرب داخل جيش صلاح الدين، وتوحُّدهم في الدفاع عن الأراضي العربية ضد القوات الأوروبية الغازية، وعلى مستوى آخر فإن قصة الحب التي تنمو بين رجل عربي وامرأة إفرنجية تتخذ مغزى خاصًا، وفوق كل شيء فإن النضال العربي لم يكن أبدًا حول كراهية الأجانب، بل هو بالأحرى دفاع عن أراضينا وحريتنا(٢٩).**

كان الفيلم بالنسبة للسينما العربية الأول بكل المقاييس؛ فإنتاجه يوضح ما يمكن أن تنجزه سينما في بلد فقير من العالم الثالث حين تدعمها إرادة سياسية واحترافية.

وقد مثل الفيلم، في حد ذاته، بداية قوية وتفاؤلية للتطورات التقنية والفنية الخاصة بمشروع سينمائي عربي جديد، كما مثَّل "أول محاولة لمواجهة التمثيلات النمطية الاستعمارية للعرب، وتاريخهم وثقافتهم، كمتخلفين وأشرار"(٣٠). وبوضوح أكثر، أظهر الفيلم إلى أى مدى يمكن أن تعاد صياغة نوع هوليوودي ناجح وشعبي من أجل رواية قصة تاريخية من منظور بلد متحرر حديثًا من الاستعمار، وكان هذا تعبيرًا مهمًا عن السينما المصرية والعربية في وقت كان خطاب التحرر القومي فيه يدور حول تقرير

المصير، بقدر ما كان يدور أيضًا حول تمكين الشعوب المتحررة من إعادة رؤية أنفسها، وإعادة قراءة تاريخها دون المرشحات التى فرضها المستعمرون.

وفى حين يقدم الفيلم نظرة عامة أمينة ومتحررة للأحداث التاريخية المرتبطة بصراع القرن الثانى عشر، فإنه يتبنى بلا شك الحريات فى تفسيره ووصفه للتفاصيل. وقد انتقدت بعض المتابعات النقدية المعاصرة للفيلم، بقسوة، التفسير التاريخى غير الدقيق من جانب شاهين، باعتباره تفسيرًا تم توظيفه على حساب تأكيد العمق الجدلى للخطاب التاريخى، ويشير ناقد مصرى إلى أنه بينما استخدم شاهين بفعالية تقنية المونتاج السينمائى لأيزنشتاين القائم على بناء جدلى فى رواية القصة إلا أنه مال إلى التلاعب بالأحداث التاريخية والتاريخ، ونتيجة لهذا فشل الفيلم فى تنسيق الأحداث داخل نطاق منطقها التاريخى، وفشل بالتالى فى الإشارة إلى آليات الصراع الاجتماعى والسياسى[٣١].

وعلى نحو معاكس، يرى ناقد آخر مغزى أكثر أهمية فى تلاعب الفيلم بالتاريخ عن طريق طرح رسالة حول سياسات الوقت الحاضر، ويصف رشدى صالح الصدى السياسى الذى فَسَّر فيه الرأى العام الفيلم وهو يكتب:

> **ظهر صلاح الدين الحقيقى وسط انهيار تام ودمار، وخوف وهزيمة، وتأمَّل التاريخ ووجد أنه لا أمل عنده إلا من خلال توحيد الدويلات العربية تحت راية واحدة لمواجهة أعدائها ولتحرير القدس واسترداد أرضها المسروقة، وهذه لحظة تاريخية تحتاج إلى تأملها واستيعابها مرة ثانية ومن جديد. لقد قام صلاح الدين بعمل ممتاز يذكرنا بهذه اللحظة![٣٢].**

تستحوذ الحيوية السينمائية الخاصة بالتفسير والموضوع فى الفيلم، وبوضوح، على الأولوية قبل المرجعيات التاريخية الأمينة؛ فالفيلم يعيد استمداد ويعيد صياغة

استشهاداته بحرية، حتى فيما يتعلق بالممارسات الدينية المعروفة للجميع، وفى منظر بارز، تُسمع فى الخلفية ترانيم عيد الميلاد، ونحن نحدق فى احتفال يغطيه الثلج لجمهور فى منتصف الليل. فى الخلفية نسمع دعوة المؤذن للصلاة. وبالطبع، لا يدعو المؤذن للصلاة عند منتصف الليل، ولكن شاهين يستخدم المألوف من المرجعيتين الدينيتين لتكرار الرسالة القوية التى ترفض الطائفية القائمة على الدين.

ولا شك فى أن شاهين لا يدعى المصداقية فى تناوله التاريخى، وكما يَحاجُّ جوزيف ماساد: "لا يستخدم شاهين الملاحم التاريخية ببساطة لتوضيح الأحداث التاريخية؛ بل يستخدمها كعدسات على الحاضر.. وبهذا المعنى تنشأ ملاحمه كقصص رمزية"(٣٣).

فى فيلم "الناصر صلاح الدين" لا يقدم شاهين تاريخًا، بل يقدم بالأحرى تقريراً تاريخيًا، وهى ممارسة سوف يكررها بعد ذلك فى عدة أفلام تعالج أوضاعًا تاريخية عربية محددة، منها فيلما "الوداع يا بونابرت" (١٩٨٥)، و"المصير" (١٩٩٧).

يعيد فيلم "الناصر صلاح الدين" كتابة التاريخ وتفسيره وعينه على الحاضر. والفيلم، على هذا النحو، يقدم أسلوبًا جديداً فى التعامل مع التاريخ، ورغم الانتقادات التى وجهت إليه عن مدى تناوله للحريات بدقة تاريخية، فإن شاهين كان لا يزال قادراً على تقديم وجهة نظر عن صلاح الدين، لا تحاول التضليل عمداً فى تصويرها للرجل ذاته، وكما يشير محمد خان: "الفيلم، على الأقل، ليس ساذجًا مثل الفيلم الهوليوودى الملك ريتشارد والصليبيون (١٩٥٤) لديفيد باتلر، الذى يقدم صلاح الدين العظيم وكأنه زعيم القرن الأصفر لهندى أحمر بعيداً عن سلالته من الهنود الحمر"(٣٤).

بروايته لتاريخ الشعب العربى فى العصور الوسطى، كان شاهين منكبًا على ما يتعلق بكيفية تأثير هذا التاريخ على إدراك هذا الشعب لوضعه الخاص داخل بيئته، وكيف شكل هذا التاريخ مفهوم الشعب العربى عن الهوية القومية، لهذا الهدف، اختار شاهين، من حيث الجوهر، أن يعيد بناء تاريخ شعبى، ساعيًا إلى تقديم تعبير عن ماضٍ وحاضر، كلاهما ملىء بجروح العنف ولكنه ملىء أيضًا بالإمكانيات، وبإدراكه أن التدمير المنظم للذاكرة الشعبية أصبح أداة للسيطرة الاستعمارية على العالم العربى وعلى أجزاء أخرى ناقصة النمو فى العالم المتحرر من الاستعمار، رأى شاهين فى التاريخين الوسيط والحاضر تعبيرًا حيًا عن المقاومة والتغيير السياسى، وأصبحت الذاكرة الجماعية، فى حد ذاتها، مصدرًا لتفنيد تقديم التاريخ باعتباره ممارسة معرفية معزولة، لا تأثير لها على فهم الحاضر أو تأمل المستقبل.

باستعادة أحداث الماضى وتأملها، ومع الوضع فى الاعتبار سيادة التاريخ القومى والخبرات التاريخية فى أفلامه، ارتبطت سينما شاهين الشعبية المبكرة إلى مدى أبعد بالتزام ثقافى واجتماعى وسياسى محدد، وفنَّدت شعبية فيلمى "جميلة الجزائرية" و"الناصر صلاح الدين" الانتحال المطَّرد للسينما الشعبية باعتبارها سينما جوفاء وموالية أيديولوجيًا.

وعلاوة على ذلك فشعبية الفيلمين تشير أيضًا إلى توجّه إمكانية سينما شاهين كعامل من أجل نهضة قومية. ورغم التغير فى أعماله من أفلام متوجهة طبقيًا فى خمسينيات القرن الماضى إلى التزامه بعد ذلك بسياسة قومية صريحة فى أوائل ستينيات القرن، فإن ممارسة شاهين السينمائية كانت تتشكل، على نحو واضح ومتزايد بإدراك جديد لوظيفتها داخل التاريخ وضمن عملية التغيير الاجتماعى والسياسى فى العالم العربى، إلى درجة أن تأثيرها تخطَّى الحدود القومية لمصر: ففيلما "جميلة الجزائرية" و"الناصر صلاح الدين" تَشكلا وشُكِّلا ببرنامج لسينما عربية جديدة، وهو برنامج شجعته إلى حد بعيد الثورة القومية- اليسارية والقيادة الناصرية فى مصر.

ولأن هذين الفيلمين سعيا لتمكين الخبرات الجماعية التى كانت تتولد ضمن لحظة سياسية حاسمة بوضوح فى التاريخ العربى المعاصر، فإنهما لاَءَمَا، ولم يُقَيِّدا إثراء الخطاب القومى العربى. وعلى هذا النحو قدَّما، من حيث الجوهر، نموذجًا جديدًا لصنع الأفلام- باعتباره نموذجًا معارضًا للممارسة المصدق عليها تاريخيًا- سعى إلى تقديم معانٍ مجدَّدة، وإلى تأكيد قوة المقاومة القومية الجماعية المعادية للاستعمار فى الثقافة الشعبية العربية.

الهوامش

(١) شميط، يوسف شاهين، ٢٩.

(٢) المرجع السابق.

(٣) المرجع السابق، ٣٧ – ٣٨.

(٤) نصرى، "شاهين، شاعر الجماهير"، ٧٣.

(٥) شكرى، "يوسف شاهين يتحدث عن دور السينما"، ٣٢.

(٦) لبيب، "يوسف شاهين يقول: بنيت النجاح"، ١٠ – ١١.

(٧) Fawal, Yossef Chahine, 52.

(٨) نديم، "جميلة الجزائرية"، ٧.

(٩) Fawal, Yossef Chahine, 82.

(١٠) المرجع السابق.

(١١) Khan An Introduction to Egyptian Cinema, 52.

(١٢) عبد الملك، "جميلة الجزائرية"، ٢٦.

(١٣) المرجع السابق.

(١٤) نديم، "جميلة الجزائرية"، ٦.

(١٥) شميط، يوسف شاهين، ١٩٣.

(١٦) يتجلى اهتمام عبد الناصر المعروف جيداً فى دعمه لصناع الأفلام وبالنسبة لتطوير دور السينما المصرية فى التفاعل مع الأولويات الاجتماعية والوطنية والسياسية فى مصر، وقد درس هذا الأمر بالتفصيل ووثقه جمعة كاجا وبشار إبراهيم فى "عبد الناصر والسينما: دراسة فى إشكالية المنظور".

(١٧) Shafik, Popular Egyptian Cinema, 43.

(١٨) كلمة "فرنجة": مصطلح يستخدمه تاريخياً معظم المؤرخين والباحثين العرب والمسلمين؛ للإشارة إلى ما اصطلح الغرب على تسميتهم بالصليبيين، والمصطلح ذاته الآن يتضمن معنى الأجانب من أى أصل، وإن

كان العرب قد استخدموه أصلاً للإشارة إلى الناس الذين قدموا من منطقة فرنك (فرنسا الحديثة الآن)، ويجادل بعض المؤرخين العرب بأن المسلمين أحجموا تقليدياً عن استخدام مصطلح "الصليبيون" انطلاقاً من احترام الدين المسيحى، الذى لا يريدون ربطه بالحملة الأوروبية، وينبغى أن نلاحظ أيضًا أن العرب المسيحيين الشرقيين- ومعظمهم حارب إلى جانب المسلمين ضد الحملات الصليبية- مثّلوا مكونًا من السكان العرب.

(١٩) Shafik, Popular Egyptian Cinema, 45.

(٢٠) شُميْط، يوسف شاهين، ٢٠.

(٢١) المرجع السابق، ١٩٣.

(٢٢) Fawal, Yossef Chahine, 16 - 61.

(٢٣) فريد، "أضواء على سينما يوسف شاهين"، ١٢٦.

(٢٤) المرجع السابق.

(٢٥) شوقى، سينما يوسف شاهين، ٧٣.

(٢٦) Khan, An Introduction to Egyptian Cinema, 52.

(٢٧) Fawal, Yossef Chahine, 159 - 160.

(٢٨) عبد العزيز، "كلما تشاهد هذا الفيلم تكتشف شيئًا جديدًا"، ٦٦.

(٢٩) إبراهيم، "عندما التقى صلاح الدين مع ريتشارد قلب الأسد"، ٩.

(٣٠) الخميسى، "من فيلم الناصر صلاح الدين"، ٤١.

(٣١) الحفنى "فى الفن والأدب والنقد"، ١٧.

(٣٢) رشدى، "فيلم الناصر صلاح الدين"، ٣٨.

(٣٣) سعد، "الفن والسياسة"، ٨١.

(٣٤) Khan, An Introduction to Egyptian Cinema, 52.

الفصل الرابع

تغير المؤسسات والتشعُّبات السياسية

بعد أن صنع شاهين فيلمه "الناصر صلاح الدين" عام ١٩٦٣، دخل على الفور مرحلة جديدة فى سيرته المهنية، وشهدت هذه المرحلة تغيرات سياسية ومؤسساتية وأسلوبية مهمة بدأت تترسَّخ فى سينماه، وحتى قبل الهزيمة المدمِّرة للجيوش العربية ومن ضمنها جيش مصر، والتى تلت هجوم إسرائيل على ثلاث جبهات، هى مصر والأردن وسوريا، واحتلالها فى يونيو ١٩٦٧ لقطاع غزة، والضفة الغربية، ومرتفعات الجولان، كانت سينما شاهين قد بدأت تعكس، وعلى نحو متزايد، موقفًا نقديًا تجاه سياسات الحكومة وممارساتها، وفى حين ظلت هيبة عبد الناصر وشعبيته الأصيلة بين الجماهير المصرية والعربية قوية كما كانت دائمًا، فقد كانت هناك أيضًا علامات واضحة على تغلغل البيروقراطية والفساد، وعدم تحمل المعارضة فى مصر وفى أنظمة عربية قومية– يسارية أخرى.

وفى الوقت ذاته، أنذرت تطورات جديدة فى صناعة السينما المصرية بانحدار شركات القطاع الخاص للإنتاج والتوزيع، ومع التأميم التدريجى للأستوديوهات ودور العرض نتيجة للضغط الاقتصادى والسياسى المتزايد، وللدور المتعاظم للحكومة فى عملية توزيع الأفلام، كانت تتغير فعالية صناعة السينما المصرية برمتها، وبينما ساعدت هذه التغيرات على وجود مؤسسات تعليمية سينمائية جديدة وذات مستوى عالمى تدعمها الحكومة، راحت تخلق فرصًا جديدة لصناع الأفلام الشبان، وتساهم فى

تنمية ثقافة سينمائية عربية حيوية، ناضل من أجلها القطاع العام، وجاءت البيروقراطية السينمائية الجديدة، في الأساس، من خارج المجتمع السينمائي، ومن ثم كانت غير قادرة على فهم القضايا المتشابكة في هذا المجال المعقد للنشاط الثقافي، وفي حين ساند معظم صناع الأفلام، من حيث المبدأ، ظهور القطاع العام واستخدامه في تشجيع تطوير سينما أكثر التزامًا اجتماعيًا وسياسيًا، علاوة على جهده في تحسين جودة صنع الأفلام في البلاد، فإنهم بدءوا أيضًا يعانون من السيطرة الخرقاء لبيروقراطية الحكومة وممارساتها، وبينما لم ينظم التدخل الحكومي أو يراقب إنتاج أو عرض الأفلام ذات الموضوعات المثيرة للجدل، إلا إنه، رغم ذلك، لم يسمح بالمرونة مع بعض صناع الأفلام المرتبطين بصناعة السينما المصرية في القطاع الخاص، ونتيجة لهذا أصبحت العلاقة بين صناع الأفلام والحكومة متوترة على نحو متزايد، وبدأ بعضهم في البحث عن وسائل جديدة لصنع أفلامهم.

تدخل الدولة والنمو وتغيُّر المؤسسات

في أوائل ستينيات القرن الماضي أصبح انهماك الحكومة في إنتاج الأفلام وتوزيعها أكبر وأكثر اتساعًا، ومع إنشاء القطاع العام كان منتجو القطاع الخاص وشركاته بسبيلهما إلى أن يزاحا على نحو متزايد. وبينما استمر منتجو أفلام القطاع الخاص في صنع أفلام، بأعداد محدودة، مع سماح الحكومة لهم ظاهريًا بإنشاء أستوديوهات ومعامل وبتأسيس شركات إنتاج وتوزيع، فواقع الأمر أنه لم تنشأ شركات جديدة أثناء هذه الفترة(١). وفي عام ١٩٦٣، عندما تخرجت الدفعة الأولى في المعهد العالي للسينما، كانت الهيئات والمؤسسات السينمائية العامة التابعة للحكومة "غير قادرة على توفير فرصة واحدة لخريجي هذه الدفعة لإخراج فيلم حتى لو كان فيلمًا قصيرًا"(٢).

وبالضبط قبل هزيمة ١٩٦٧، أصبح الخطاب النقدى السينمائى المصرى متعثراً فى مناقشات لا تنتهى حول ما كان، من حيث الجوهر، فروقًا دلالية فى المصطلحات الخاصة بتعريف نوع السينما التى يناضل النقاد من أجلها، وحسب سمير فريد:

أثناء هذه الفترة كان التعبير المستخدم فى أحوال كثيرة حول السينما المصرية هو تعبير "الفيلم الهادف"، والهادف هنا يعنى الدعاية السياسية من أجل الاشتراكية، وكان يستخدم أيضًا تعبير "الفيلم الجاد"، و"الجاد" فى هذه الحالة كان مقصوداً به الدعاية السياسية. وانقلبت الأفلام المصرية من معالجة الواقع المعاصر، إلى معالجة كل شىء كان "جميلاً" فى الحاضر، ومعظم أفلام القطاع العام جرت أحداثها فى "الماضى المكروه"(٣).

ولكن مع هزيمة ١٩٦٧، دخلت مصر، مع أنظمة عربية قومية- يسارية أخرى، فترة عدم استقرار على نحو غير مسبوق، وكانت السنوات التالية للهزيمة وحتى حرب أكتوبر ١٩٧٣ سنوات عدم اليقين والنزعة الفردية الساخرة، وكما يشير سمير فريد كانت السينما المصرية ذاتها "غارقة فى الأفلام" "الهادفة والجادة" التى تكاد تكون بلا أى جاذبية شعبية، "حدث هذا فى وقت كانت فيه السينما فى أوروبا والولايات المتحدة" تخضع لنهضة ما (الموجة الجديدة فى فرنسا، والسينما الحرة فى بريطانيا، والسينما الجديدة' فى ألمانيا وبولندا والمجر وتشيكوسلوفاكيا والهند واليابان والبرازيل، والسينما السرية فى نيويورك)(٤).

ويعزو زياد فايد هذا الوضع الجديد إلى إنشاء القطاع العام وتقويته سنة ١٩٦١، كما يعتبر اتساع الإنتاج السينمائى للقطاع العام فى مصر بمثابة "كارثة" أصابت السينما المصرية، حين يكتب:

تنفيذ القوانين الاشتراكية التى صدرت فى يوليو عام ١٩٦١، وتأميم الأستوديوهات ودور العرض، والمقاطعة العربية لمصر:

والانخراط الجديد للموزعين المصريين (بالإضافة إلى الموزعين العرب وخصوصًا اللبنانيين) فى إنتاج الأفلام، وبدء البث التليفزيونى، كل هذا ساهم فى بداية انهيار صناعة السينما المصرية[٥].

يشارك ناقد سينمائى مصرى آخر برأى مشابه عن الدور السلبى الذى لعبه ارتفاع إنتاج القطاع العام، بالإضافة إلى ظهور التليفزيون، فى نمو صناعة السينما المصرية، ويحاول مصطفى درويش إثبات أن الصناعة استمرت فى النمو، رغم "العوائق الضخمة" التى تشمل "تأميم الأستوديوهات ودور العرض فى ستينيات القرن الماضى، وانحدار دور العرض حين ووجهت بالتليفزيون، الذى دعمته الدولة". التأميم والتليفزيون فرضا خضوع الصور المتحركة للقطاع العام، "وهو ديناصور غير مؤثر وغير فعال، اتسم بالعمالة الزائدة وتراكم الديون وتبذير الأموال العامة"، كما يقترح درويش[٦].

من الواضح هنا أن الانتقاد يوجه إلى القطاع العام وحده بطريقة تبخس، إن لم تكن تتجاهل تمامًا، الجوانب الإيجابية التى أداها هذا القطاع فى تاريخ السينما المصرية، فانتقادات مصطفى درويش وفايد لم تتفهم الإسهامات الكبيرة التى قام بها هذا القطاع قبل- وحتى بعد- تنفيذ المزيد من القوانين الصارمة على صناعة سينما القطاع الخاص. وعلاوة على ذلك، لا يفسر انتقاد فايد الضعف والفساد السياسيين اللذين أثرا فى القطاع العام السينمائى ذاته.

وطبقًا لسمير فريد صُنع عدد ضخم من الأفلام أثناء هذه الفترة بدعم من القطاع العام، ونتج عن ذلك ظهور عدد كبير من صناع الأفلام الموهوبين- معظمهم تخرج فى المعهد العالى للسينما- وكان من بين الخريجين الأكثر شهرة: ممدوح شكرى، وعلى عبد الخالق، وأشرف فهمى، ونادر جلال، وشادى عبد السلام، وسعيد مرزوق[٧].

بدوره، باعتباره باحثًا وناقدًا مصريًا بارزًا، يقدم على أبو شادى تقييمًا متعاطفًا بشدة لمسألة القطاع العام فيما يتعلق بالسينما المصرية، ويواجه الهجمات التى شُنَّت عليه بعد عام ١٩٧٢ وما تلاه، ويزيد على أبو شادى على ذلك ويقترح أنه رغم العوائق والقيود السوقية (اللوجستية) والمالية كان القطاع العام مفيدًا فى المحافظة على السينما فى مصر باعتبارها صناعة وتجارة معًا، هذا بالإضافة إلى مشاركته الكبيرة بأفلام تميزت بمستواها المرتفع فنيًا وفكريًا، وبتقديم أول تقييم تحليلى للأفلام المنتجة فى الفترة ما بين عامى ١٩٦٣، ١٩٧٢ (فترة القطاع العام) يستنتج على أبو شادى أنه رغم كل "الادعاءات الباطلة" لم يتوقف صانع أفلام واحد عن العمل خلال هذه الفترة[٨].

ويقترح أن القطاع العام "أتاح، فى الواقع، فرصة عمل لستين مخرجًا بمعزل عن خمسة وثمانين مخرجًا أخرجوا جميعًا ٤٣٠ فيلمًا خلال الفترة ذاتها"، هؤلاء المخرجون الستون قدموا ١٤٩ فيلمًا من القائمة التى ضمت ١٥٣ فيلمًا أنتجها القطاع العام، "والأفلام الأربعة الباقية كانت من الإنتاج المشترك مع دول أخرى، وصنعها مخرجون غير مصريين"[٩].

ويُوضح الاستنتاج النهائى أن إسهام القطاع العام فاق إلى حد كبير إسهام القطاع الخاص فى إتاحة فرص ظهور المواهب السينمائية الجديدة: "أنتج القطاع العام خلال سنواته العشر ٣٠ بالمائة من إجمالى إنتاج صناعة السينما المصرية، ومع ذلك كان قادرًا على إعطاء فرصة الإخراج الأول لستة وعشرين مخرجًا، فى حين وفر القطاع الخاص الفرصة لسبعة عشر مخرجًا فقط فى الوقت الذى أنتج فيه سبعين بالمائة من إجمالى إنتاج الفترة ذاتها"[١٠].

وطبقًا لسامى السلامونى، وهو ناقد وباحث سينمائى مصرى بارز، فإن الاتجاه السائد فى فترة ما بعد عبد الناصر كان الاستهجان الشديد لهذه الفترة، ويحاجُّ السلامونى بأن بعض النقاد فى فترة ما بعد عبد الناصر بدءوا، عمدًا أو بغير عمد،

المساهمة فى المحو التدريجى للذاكرة الجمعية فيما يتعلق بفترة مهمة إن لم تكن رئيسية فى التاريخ السينمائى المصرى:

> **حين نذكر فيلم "الأرض" فلا يمكننا إلا أن نتذكر أن القطاع العام هو الذى أنتجه، كما أنتج أفلام "المومياء" و"البوسطجى" و"الحرام" وعشرات من الأفلام الأخرى، والأسماء الجديدة ظهرت نتيجة لدعم القطاع العام فيما يُشار إليها بأنها 'سينما الستينيات' والتى ما كان لها أن توجد دون دعم هذا القطاع، والذى سوف نظل نتفجع على فقده، ونستطيع أن نتخيل شاهين وهو يطلب قرضًا خارجيًا من موزع لبنانى لتوزيع فيلمه، ولكن ربما كان فيلم "الأرض" هو ما كشف له أن أفلام الفلاحين وجلاليبهم لا سوق لها[١١].**

وبينما يصف روى آرمز، بعد ذلك وبلا استخفاف، الحصيلة السياسية لصناعة السينما المصرية خلال هذه الفترة باعتبارها إلى حد ما "تشبه ثورة ١٩٥٢ فى سنواتها المبكرة [وأنها] ظلت تعبيراً عن النزعة القومية للبرجوازية الصغيرة[١٢]، فهو يكرر مراراً، مع ذلك، أهمية القطاع العام فى المساعدة على تشكل السير المهنية لمخرجين جدد؛ بالإضافة إلى بعض المعالم فى تاريخ الأفلام المصرية والعربية:

> **الواقع أن القطاع العام أنتج كل الأفلام التى لها أى أهمية خلال الفترة من عام ١٩٦٣ حتى ١٩٧١، ويضع [سمير فريد] قائمة ببعض الإنجازات العظيمة بما أنها تشمل فيلم "الحرام" (١٩٦٥) لهنرى بركات الكثير الإنتاج (والمولود عام ١٩٤٥)، وفيلم "البوسطجى" (١٩٦٨) للقادم الجديد حسين كمال (المولود عام ١٩٣٢)، وفيلم "المتمردون" (١٩٦٨) لتوفيق صالح، وفيلم "القضية ٦٨" (١٩٦٨) لصلاح أبو سيف، وفيلم الأرض (١٩٧٠) ليوسف شاهين[١٣].**

على مستوى آخر، لا يعلِّل فايد وعدد آخر من نقاد فترة ما بعد عبد الناصر التغييرات الهائلة التى أثرت فى الخطاب الفكرى العام عن السينما فى مصر، والتوسع فى بلدان عربية أخرى، وإذا أخذنا فى الاعتبار أن معظم النقاد الجدد أصبحوا المساهمين البارزين فى الصحف الجماهيرية المصرية، والمجلات، والصحافة السينمائية فإن جماعة ناشئة ومؤثرة على نحو متزايد كانت تجيء بمنظورات مركبة إلى حد بعيد إلى الثقافة السينمائية الشعبية المصرية والعربية:

شهد النصف الثانى من الستينيات أيضًا ظهور عدد كبير من نقاد السينما، جاءوا إلى السينما من الأدب والمسرح والفلسفة، وبعد مظاهرات ١٩٦٨ أسست مجموعة من المخرجين والنقاد الشباب جماعة السينما الجديدة، التى ساعدت فى تخطيط طريق جديد للسينما فى مصر وباقى العالم العربى[(١٤)].

وبدأت الجماعة فى نشر مجلة "السينما"، وهى المجلة السينمائية العربية الجادة الأولى المخصصة لمناقشات حول السينمات المصرية والعربية والعالمية. وبعد ذلك، أُنشِئَت المكتبة السينمائية لنادى السينما فى القاهرة (لم تكن هناك مكتبة سينمائية لنادى سينما القاهرة، وإنما كانت تُجلب الأفلام من مصادر مختلفة وتعاد إلى مصادرها بعد العرض، كما أن اسم النادى هو نادى سينما القاهرة وليس نادى السينما فى القاهرة- المترجم)، وقد نظم النادى عروضًا لروائع السينما العالمية وأتبع هذه العروض بمناقشات عامة مع مولعين بالسينما ومخرجين وفنانين ونقاد، وأثناء الفترة ذاتها بدأ كُتاب مصريون بارزون؛ مثل عبد الرحمن الشرقاوى، ولطفى الخولى، وإحسان عبد القدوس، وصلاح جاهين، وحتى نجيب محفوظ، يشاركون فى مغامرات سينمائية للمرة الأولى، وقد انتفع صناع أفلام ومن ضمنهم شاهين بمواهبهم عن طريق اقتباس رواياتهم أو إشراكهم فى كتابة سيناريوهات أفلامهم.

شاهين وتجربة القطاع العام المبكرة

رغم تأييده العام لإشراك الحكومة فى دعم الفنون والتى تشمل السينما، فإن تجربة شاهين الخاصة مع القطاع العام ظلت محددة وباردة أحيانًا إلى حد بعيد، وفى النهاية صنع شاهين ثلاثة أفلام فقط بدعم من القطاع العام: "الناس والنيل" (١٩٦٨) و"الأرض" (١٩٦٩) و"الاختيار" (١٩٧٠)، وداخل نطاق صناعة السينما المصرية كانت هناك علامات ضعف متزايد وارتباك متفاقمة بفعل الممارسات البيروقراطية الحكومية، وأدى هذا إلى بحث بعض صناع الأفلام، ومن ضمنهم شاهين، عن طرق بديلة لصنع الأفلام من دون إشراك مساعدة الحكومة التى تميل إلى إصدار الأوامر.

وفى عام ١٩٦٥، أثناء فترة غضب شديد من بيروقراطية الحكومة، قرر شاهين أن يذهب إلى بيروت لإنتاج وإخراج فيلم موسيقى لبنانى هو "بياع الخواتم" (١٩٦٥) مع المطربة اللبنانية الأسطورية فيروز، وكان الفيلم اقتباساً لأوبريت الأخوين رحبانى، وهما زوج موسيقى/ شعرى مشهور، وقد قارن شاهين سبب رحيله المؤقت من مصر برحيل بطله فى فيلمه "فجر يوم جديد" (١٩٦٤)، وشرح ذلك: "شعرت أن الاشتراكية التى كنا نحلم بها عن وعى وعلى نحو غريزى أصبحت بيروقراطية واستبدادية، وأصبح البيروقراطى ملكًا، وكان هذا واضحًا جدًا داخل القطاع السينمائى، وكنت متبرمًا وأحتاج إلى راحة قصيرة"(١٥). ومع ذلك، فشلت محاولة شاهين لنقل عمله إلى لبنان، وعاد إلى مصر ليعمل من جديد فى القطاع العام الخاضع لسيطرة الحكومة.

عكست أفلام شاهين، فى الفترة التى تلت عرض فيلم "الناصر صلاح الدين"، الهموم الملموسة داخل المجتمع المصرى ذاته وعبر العالم العربى فيما يتعلق بتوجه ثورة عبد الناصر؛ فالحرب فى اليمن، التى دفعت الجيش المصرى لدعم القوى الوطنية ضد التأييد السعودى والغربى لنظام الإمام الاستبدادى العتيق، كانت تستنزف الاقتصاد المصرى وتزيد القلق من معدل الموت المتصاعد فى الجيش المصرى، كما أن الفشل فى تشكيل الوحدة مع سوريا مثَّل ضربة خطيرة للطموحات السياسية عند القوميين العرب

وأدى إلى انقسامات جديدة بينهم، وداخل مصر كانت تنمو خيبة الأمل من التحكمات البيروقراطية والقمع المنظم للمعارضة حتى بين المثقفين القوميين- اليساريين.

فيلم "فجر يوم جديد" (١٩٦٤) ليوسف شاهين لم يعالج هذه القضايا على نحو مباشر، وإنما اختار بدلاً من ذلك التركيز على عدم قدرة الطبقة البرجوازية على التعامل مع التغييرات الجديدة فى المجتمع واستيعابها، وكيف لعبت هذه التغييرات دوراً هائلاً فى تعريض عمل الثورة للخطر، ومن خلال قصة امرأة متقدمة فى السن من الطبقة العليا تقع فى حب طالب شاب من أبناء الطبقة العاملة، راح شاهين يصف العوائق والإمكانيات فى اتجاه ما بعد الثورة من أجل تحديث العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، ولكن مع هزيمة العرب الساحقة عام ١٩٦٧، أصبح عمل شاهين منصباً بدرجة أكبر على قضية الطبقة ودورها فى التغيير الثورى، وفى حين أن فيلمه ذا الإنتاج المشترك المصرى- السوفيتى "الناس والنيل" (١٩٦٨) وفيلمه "الأرض" (١٩٦٩)



فيلم "فجر يوم جديد": القاهرة من فوق البرج.. وجهات نظر مختلفة حول المدينة ذاتها

الشهير على نطاق واسع، انتقدا صراحة البرجوازية وعناصر البرجوازية الصغيرة التى تتحكم فى الثورة المصرية، إلا أن فيلم "الاختيار" (١٩٧٠) كان صريحًا تمامًا فى وصفه لظهور أغنياء جدد طفيليين داخل المجتمع المصرى، وهم طبقة أحس أنها تقبل طموحات الثورة، وتعزلها عن جمهورها من الطبقات العاملة، وقد عرض الفيلم بعد ذلك فى احتفال مهرجان قرطاج السينمائى بمجمل أعمال شاهين عام ١٩٧١، وأثناء هذه المناسبة بدأ شاهين يضع أسس تعاونه مع المؤسسة التابعة للحكومة الجزائرية التى كانت ستنتج فيما بعد فيلمه "العصفور" (١٩٧٢).

وعلى الرغم من أن أيا من أفلامه فى تلك الفترة لم يحقق النجاح الذى تمتعت به الميلودرامات الشعبية والأفلام الموسيقية؛ مثل "أبى فوق الشجرة" (١٩٦٩) لحسين كمال، و"خللى بالك من زوزو" (١٩٧٢) لحسن الإمام، فإن أفلام شاهين كانت تفتح آفاقًا جديدة وتكسب احترامًا جديدًا فى العالم العربى وعلى المستوى العالمى، وخاصة بين نقاد السينما، وعلى مستوى آخر فإن ملتقى الإنتاج المصرى - السوفيتى لفيلم "الناس والنيل"، والإنتاج الجزائرى لفيلم "الاختيار" (حسب كثير من المصادر، فيلم "الاختيار" هو من إنتاج المؤسسة العامة للسينما، أى إنه فيلم مصرى بالكامل- المترجم) نبه شاهين إلى الإمكانيات المصاحبة للبحث عن دعم خارجى لأفلامه، وهذه الممارسة فى الإنتاج كانت ستشكل ميزة فى التطور المستقبلى لأفلام شاهين، كما ستؤثر فى منظوره الفكرى والأسلوبى.

الطبقة العليا فيما بعد الثورة فى فيلم «فجر يوم جديد»

"فجر يوم جديد" (١٩٦٤) فيلم مركب عن الاغتراب، وفى حين أنه حكاية حزينة إلا أنه يظل، فى نهاية الأمر، فيلمًا متفائلاً بعزيمة لا تلين. يبدو الفيلم، على المستوى السطحى، دراما لما بعد الثورة عن علاقة محظورة بين امرأة متزوجة ورجل شاب؛ نايلة

(سناء جميل) امرأة متزوجة فى أربعينيات عمرها تنتمى إلى الأرستقراطية المصرية القديمة، وهى طبقة أمل عبد الناصر فى أن تدعم، فى آخر الأمر، التغييرات التى كانت تحرض عليها الثورة فى البلاد، ويظهر شاهين نفسه فى الفيلم، ويلعب دور عضو من الطبقة العليا القديمة.

تقع نايلة فى حب طارق، وهو شاب يدرس فى الجامعة، ويأتى بخلفية الطبقة العاملة التى تتيح له أن يساعدها على أن ترى مِصرَ أخرى، وهى عالم بعيد عن عالم مصر التى تعرفها نايلة، ويقابل الفيلم بين وضع طارق الواقعى وسخط نايلة على النفاق والضحالة المرتبطين بطبقتها، ويلمح إلى أزمة داخل طبقة تجد نفسها غير قادرة على التعامل مع التغييرات الاجتماعية والسياسية والثقافية الجديدة فى مصر أو استيعابها.

حياة نايلة وأسرتها وأصدقائها بليدة ومملة ومعزولة عن تغيرات الواقع التى تحدث فى باقى المجتمع، وفى أحد المناظر نجد نايلة فى حفل مع عدد من مصريى الطبقة العليا الكسالى، والجو العام هنا هو جوّ سُكْر، مصحوب بموسيقى إنجليزية عالية ورقص أمريكى لاتينى، والأكثر أهمية أن المنظر يبرز معنى للاغتراب الثقافى، ويلّمح ليس فقط إلى عدم قدرة الطبقة العليا على رؤية وقائع حرمان الطبقات السفلى، بل يشير أيضًا إلى افتقاد الرابطة مع تراثهم الثقافى الخاص، ويصف فؤال المنظر: "فى قلب القاهرة، مركز الثقافة العربية، لا يوجد شىء عربى، ولا مصرى، فيما عدا، ربما الأفيون والحشيش. وهؤلاء الناس غرباء عن بلدهم"(١٦).

وعندما تقابل نايلة "طارق" وتغامر معه فى العالم؛ حيث يعيش معظم المصريين، ويكافحون، ويمرحون، تكتشف عالمًا جديدًا له سحره الخاص وكرامته، وحيويته رغم فقره وقيوده، ولكن عندما تقترب أكثر من طارق وعالمه تنتابها الأفكار حول ماضيها، وحول نواهيها الطبقية وتحفظها، وبعد مناقشة حادة مع طارق حول عدم قدرتها على التوصل إلى تفهم فروق العمر بينهما تقرر الابتعاد عنه.

وبعد مرور أسابيع وشهور، تتعرف نايلة من جديد على صبى صغير فى دار للأيتام، كانت قد قابلته قبل أن تبدأ علاقتها بطارق، وفى هذا الوقت تفحصه بنظرة جديدة، فهى الآن لم تعد مقيدة بموقفها المتشامخ السابق تجاهه رغم تصدُّقها به، ويصبح الصبى جزءًا من حياتها، وتبدأ نايلة فى رعايته وأخذه إلى الأماكن التى عرَّفها طارق بها. وذات يوم، وهى منجذبة إلى أحد الأماكن المفضلة لديها هى وطارق، وهو برج القاهرة، تقابل نايلة "طارق" من جديد ويقول لها إنه بسبيله إلى السفر إلى ألمانيا لإنهاء دراسته.

وفى أحد المناظر القوية بصورة خاصة، تتحرك آلة التصوير مع الشخصيتين حين تصعدان سلم البرج وتتحدثان حول ما جرى فى حياتهما فى الشهور القليلة الماضية، وحين يصلان إلى القمة يصبحان أكثر إدراكًا بانشغالاتهما وطموحاتهما المختلفة، وتخبره نايلة أنها أصبحت مطلقة وترغب فى الزواج منه، ولكن بالضبط قبل أن يغادرا المكان هى وطارق تتأكد من أنها لا تستطيع التخلى عن الصبى الصغير الذى ساعدته. إن طارق هو الماضى والصبى هو المستقبل، وينتهى الفيلم عند هذه اللحظة الحزينة وإن كانت لحظة موحية بالأمل.

وتثبت تقييمات للفيلم من تلك الفترة مدى قدرته على جذب انتباه نقاد مصر وكتابها. ومع ذلك، فإن "فجر يوم جديد" انتزع الإطراء النقدى ولاقى الانتقاد القاسى على السواء من كُتاب ووسائط محليين. وفى حين نُظمت عدة مناقشات حول المائدة المستديرة وندوات لتناول المغزى الفكرى والأسلوبى للفيلم، فإن عددًا من نقاد الوسائط رأوا أن الفيلم لم يكن قادرًا على الوصول إلى قلوب المصريين فيما بعد الثورة، كما أنه لم يكن قادرًا على أن يعكس التجربة الاجتماعية والثقافية لموقعه المفترض.

اعتبر البعض فيلم "فجر يوم جديد" حدثًا سينمائيًا عربيًا غير مسبوق بوصفه الجرىء للعلاقات الجنسية إلى جانب النقد الاجتماعى، ويشير أحد النقاد إلى أن الفيلم "غامر بالدخول فى طريق جديد تخلى عن الأفكار والمعالجات الأسلوبية التقليدية"، وإن هذا "عكس تصميم الأمة على تشكيل التغيير الثورى الأصيل الاجتماعى والسياسى فى

البلاد"[١٧]، ولكن بينما انتظر النقاد باهتمام عرض الفيلم، وخاصة على ضوء النجاح الفائق لفيلم "الناصر صلاح الدين"، إلا أنه فشل فى جذب الجماهير إلى دور العرض، وتلمح تقارير لنقاد معاصرين إلى الجو العام الكئيب الذى صاحب عرضه فى مدن مصرية مختلفة، ويشير أحمد الحضرى إلى أنه هو ذاته مر بوقت عصيب لفهم الفيلم حتى بعد أن شاهده للمرة الثانية[١٨]. وفى مقال آخر، يروى الحضرى أنه بينما عبَّر النقاد عن إعجابهم بالخبرة التقنية المتجلية فى الفيلم، فإن الكثيرين من الوفود الخارجية الذين شاهدوا الفيلم فى ندوة سينمائية بالإسكندرية، ومن بينهم الباحث الفرنسى چورچ سا دول، عبّروا عن عدم سعادتهم بالموقف النخبوى للفيلم بشكل عام[١٩].

وقد عبر صانع الأفلام المصرى توفيق صالح عن رأى مشابه وتساءل عما إذا كان الفيلم حاول أن يطلب من جمهوره أكثر مما ينبغى، وحاجَّ بأنه بينما اعتقد أن الفيلم وصل بالفعل إلى جمهوره إلا أنه كان غير قادر على الوصول إلى قلوبهم: "بتطلبه مشاركة فكرية من جمهوره، قام شاهين بوثبة أسلوبية وفكرية مهمة ولكن فى وقت لم يتخلص معظم الناس فيه من كسل تلقيهم السينمائى القديم"[٢٠]، ويكرر الناقد حسن فؤاد أن الفيلم احتوى على بعض لحظات التألق التى تستحق الدراسة فى المعاهد السينمائية، ولكن شاهين فشل فى الوصول إلى قلوب مشاهديه:

> **"أظهر الفيلم قدرة شاهين فى فن صنع الأفلام، ولكنه يظل تلميذًا فى قدرته على التواصل مع المشاهدين. وعلاوة على ذلك، يبدو أن شاهين لم يكن فقط غير قادر على الوصول إلى الناس، لكن يبدو أيضًا وبوضوح أنه لا يهتم بهم.. والواقع أن شاهين ذاته لم يكن حريصًا على الحضور ليرى نوع رد فعل الجمهور حين عرض الفيلم لأول مرة بالقاهرة[٢١].**

وأشار بعض النقاد بوجه خاص إلى معالجة الفيلم، المتكلفة ذات الطابع الغربى، وإلى محاولته لنيل إعجاب جمهور غير عربى، وفى حين يشدد سمير فريد على الإنجازات الأسلوبية للفيلم فإنه يحاجّ بأنه لم يكن متزامنًا مع الواقع الاجتماعى المصرى والعربى: "اتسم الفيلم بعيب خطير، يمكن تلخيصه فى نبرته الأجنبية التى يبدو أنها هيمنت عليه على مختلف المستويات"، ويستطرد سمير فريد كذلك متشككًا فى قدرة شاهين على تأمل مصر من الداخل: "فى النهاية، معظم أفلام شاهين ترغب فى القيام بتبنى وجهة نظر سائح ينظر إلينا"[٢٢]، وعبَّر نقاد آخرون عن آراء شبيهة واتهموا شاهين بتجديد أفكار سينمائية غربية لتنال إعجاب النقاد والجمهور الغربيين، ولاحظ عميد الإمام[٢٣] تشابهًا بين فكرة "فجر يوم جديد" وخط قصة فيلم "حماقة امرأة أمريكية" Indiscretion of an American Wife (1953) لڤيتوريو دى سيكا، الذى عرض فى القاهرة قبل ذلك بعشر سنوات، ويحاجّ حلمى حليم بأن سيناريو الفيلم وحواره يبدو أنهما "كُتبا بلغة أجنبية ثم ترجما إلى العربية،



فيلم "فجر يوم جديد": أمور جنسية غير معيارية وتغير ثورى

وهو ما جعل عبد الرحمن الشرقاوى، فى نهاية الأمر، يزيل اسمه من المشاركين فى الفيلم"[٢٤].

لا شك فى أن الفيلم صيغ أساسًا بنية التعرية الانتقادية العالمية، وفى دفاعها عن الفيلم تحاول مارى كوينى المنتجة إثبات أن الفيلم اجتذب بالفعل قدراً من الاهتمام النقدى المحلى، وأن كثيراً من الموائد المستديرة الفكرية عقدت لمناقشة مغزاه، وفى ردها على الانتقادات الموجهة لأسلوب توليف الفيلم ولما رآه البعض من نقص فى وحدة بنائه، تقترح أن الفيلم ربما يحوى أخطاء أقل من أى فيلم عربى آخر، وأن الموضوع ذاته كان من الممكن فهمه تمامًا، وعلى العكس من ذلك تعترف كوينى بأنها لا هى ولا شاهين كانا لديهما نية التعرية العالمية[٢٥]، ويلمح ناقد معاصر آخر إلى أن المنتجة وصانع الفيلم يبدوان غير معنيين بعرض الفيلم محليًا:

> **رغم الانتهاء من الفيلم أواخر أغسطس (١٩٦٣)، وإرسال نسخة منه إلى لجنة مشاهدة مهرجان فينسيا السينمائى التى بدأت عملها فى يوم ٢٧ من الشهر ذاته، فإن الفيلم لم يعرض فى قاعات العرض المصرية إلا فى فبراير، أى بعد ستة أشهر كاملة من الانتهاء منه[٢٦].**

لكن لا يوافق كل إنسان على أن الإعجاب العالمى بالفيلم كان بمثابة لعنة عليه؛ فأحد النقاد اللبنانيين استولى عليه تيه عربى مؤكد من مدى تردد أصداء "فجر يوم جديد" وتفوقه على أفلام غربية أخرى، حيث كتب چورچ إبراهيم الخورى:

> **الفيلم الذى عرض رسميًا فى مهرجان بيروت السينمائى الدولى كان فى الحقيقة فجراً جديداً لصناعة الأفلام العربية، وكانت القاهرة قادرة على أن تبزّ الأفلام الفرنسية والكثير من**

الأفلام الإيطالية والإنجليزية، وقد مثَّل [فجر يوم جديد] وثبة نوعية لتاريخ السينما فى المشرق العربى، وأظن أننى لا أبالغ إن ادعيت أن الفيلم ربما كان أفضل فيلم عرض فى مهرجان بيروت[٢٧].

الاختلافات فى الآراء حول "فجر يوم جديد" كانت جوهرية، ولكن تظل حقيقة أن مغامرة شاهين السينمائية الجديدة اختلفت إلى حد بعيد عن أفلامه المبكرة: فمحاولته إلقاء نظرة عميقة على الطبقات المختلفة فى اتصالها ببعضها البعض وعلى التغييرات التى أثرت فى مجتمعها كانت مشروعًا مركبًا، وهو مشروع كان لديه القليل أو بلا فرصة للضرب على وتر التيار الرئيسى من جمهور المشاهدين المصريين والعرب، ومع التسليم بالتعقد التقنى للفيلم، وقلة نجومه السينمائيين (رغم حقيقة أن سناء جميل كانت مشهورة وممثلة مسرح محترمة جدًا)، وجوِّه العام القائم بذاته إلى حد بعيد المصحوب بشخصيات عاطفية بدرجة أقل مما كان معتادًا فى الميلودرامات المصرية، فإنه بدا متوجهًا إلى استجابة أقل حماسًا من جانب عشاق السينما المصريين العاديين. ومع ذلك، باعتبار الفترة التى صنع فيها، بتشعباتها المعقدة التى كانت تصيب كل المجتمع المصرى، يقدم الفيلم تقييمًا مضطربًا للحظة حرجة فى التاريخ العربى.

تشديد الفيلم على صراعات نايلة، لتأكيد هويتها باعتبارها امرأة، حتى وهى تكافح لكى تتجاوز جذورها الاجتماعية الطبقية، وتصبح جزءًا من التغييرات الجارية فى مجتمعها هو فى الحقيقة وضع معقد، ولكنه وضع يعنى الوجود فى قلب المؤسسات الفرعية السياسية والاجتماعية المتناقضة والتى اتسمت بها الفترة الناصرية، ومنذ البداية فالعلاقة التى تنمو بين نايلة وطارق مبنية بنظرة، لا تعزى ببساطة بسبب تناقضها، إلى الفروق العمرية، ولكنها تقوم على التشعب العميق بين طبقتيهما وخلفياتهما الثقافية.

وفى منظر جدير بالذكر، نجد نايلة فى الفراش فى الصباح بعد النوم مع طارق، وهى تنظر فى المرآة وتبتسم، كما أنها سعيدة وتشعر بالتجدد واستعادة شبابها بعد اللقاء غير المتوقع مع حبيبها، وبعدئذ تضع المرآة فى يدها وترفعها بحيث ينعكس ضوء الشمس عبر الحجرة حين تحركها هنا وهناك، وحين يقع الضوء على كُرسيها الطويل (الهزاز) نلاحظ قفازيها الحمراوين موضوعين بجوار ظرف أعطاه لها طارق مبكرًا، متخليًا عن نقودها التى اشترت بها له الساندوتش والشراب خلال نزهة سابقة. تنهض نايلة من فراشها، وتأخذ الظرف، وتعود إلى الفراش وتلمس وجهها به بحنان قبل النداء على خادمها لطلب الإفطار. توجز معالجة شاهين البارعة، علاوة على السرد البصرى الماهر للقصة، جوهر الفرق بين الاثنين، وهى معالجة تجعل العلاقة بينهما محكومًا عليها بالفشل.

يعرض "فجر يوم جديد" أيضًا بنية حبكة ملساء تتمم فكرتها الأساسية عن تحديث المجتمع المصرى فيما بعد الثورة، وعلى هذا النحو، يوحى الفيلم بنقد لتفاعل الطبقة العليا القديمة مع السياسات الجديدة الاجتماعية والقومية للثورة، وشاهين ذاته اعتبر الفيلم تفاعلاً حول إلى أى مدى "حاولت مصر القديمة إخراج التجربة الجديدة عن مسارها وتوجهها الاشتراكى الجديد"[٢٨].

وبعد عرض الفيلم، تأمل الماركسى المصرى البارز محمود أمين العالم مغزاه باعتباره تعليقًا على الطبقة العليا السابقة فى مصر، وهو يحاجّ بأن "فجر يوم جديد" شكل إسهامًا مهمًا فى فهم الفعاليات الاجتماعية فيما بعد الثورة فى السياق الخاص بزوال طبقة اجتماعية ونهوض طبقة أخرى:

علاوة على بعض التفاصيل الصغيرة، أعتقد أن الفيلم قدم لنا فى قصة جديدة جدًا صورة لطبقة تتلاشى عن الفترة التى تسبق الثورة الاشتراكية، وكانت سناء جميل المتألقة والمتجددة [الممثلة

التى لعبت دور نايلة] قوية تمامًا فى قدرتها على تجسيد مأساة هذه الطبقة؛ لأنه فى حين ترقد هذه الطبقة على فراش موتها، لا يزال أعضاؤها يبحثون عن الخلاص، وهم يستطيعون أن يجدوه فقط من خلال إعادة خلق أنفسهم، ومن خلال العمل، ومن خلال تبنى الثورة(٢٩).

ما اعتبره العالم موطن الضعف الرئيسى فى الفيلم هو التزامه أحادى الجانب بوصفه الاقتحامى للطبقة المتلاشية، وهو يحاجّ بأن منظوراً أكثر توازنًا بصورة أكبر، لا يتجاهل واقع الثورة، كان يمكنه أن يقوى تأثير الفيلم(٣٠)، وحسب نطاق وصف الفيلم لحياة طبقة زائلة فى وضع ما بعد ثورى فإن "فجر يوم جديد" يؤذن بفيلم توماس جوتيريز أليا "ذكريات التخلف" (١٩٦٨) الذى جاء بعده بأربع سنوات، وبقدوم الفيلمين خلال فترة، حيث القضية المتعلقة بكيفية سعى طبقات اجتماعية مختلفة إلى تحديد مواقعها تجاه تغيير سياسى ثورى تحت شروط "العالم الثالث"، فقد تركزا بشدة على قلق الطبقات البرجوازية فى مصر وكوبا على التوالى وعبرًا عنها.

كل من "فجر يوم جديد" و"ذكريات التخلف" يقدم شخصيات رئيسية من الطبقات المهيمنة القديمة فى فترة ما قبل الثورة؛ فنايلة وسيرجيو كلاهما مستقل وحذر، ولكن توجد حولهما زوبعة حياة، وتقع خلفية الفيلمين فى فترة ما بعد الثورة مباشرة؛ حيث تتصادم القيم والأفكار الجديدة مع القيم والأفكار القديمة، وتصبح القيم والأفكار الجديدة وسائل لإعادة تقييم ذاتية وخاصة عند الشخصية الرئيسية.

والفيلمان كلاهما يضع شخصياته الرئيسية فى علاقات مع أناس أصغر سنًا بكثير، وفى النهاية، لا يقدر أىٌ من الشخصيات الرئيسية على مواصلة أى علاقة ذات معنى أو دائمة مع مواطنيها المشاركين فى هذه العلاقة، وبقدر مساوٍ فى الأهمية، فإن كلا الفيلمين يتتبع محاولات الشخصية الرئيسية لإعادة اكتشاف بيئتها بطريقة تتجاوز

حدود منازلها البرجوازية الخاصة، وفى كلا الفيلمين يتم إنجاز تصوير البِنْيات البصرية والسمعية لأناس المدينة وشوارعها بالإضاءة المتاحة والطبيعية، وبالتضاد مع المناظر المظلمة والمظللة للأماكن الخاصة- والمفضلة- للشخصية الرئيسية.

ولكن بينما يبدأ سيرجيو استكشافه بمحاولة إعادة اكتشاف هافانا من خلال تليسكوب فى الشرفة الملحقة بشقته، والدخول بعد ذلك فى مغامرته الإشكالية داخل شوارع المدينة، فإن نايلة تبدو مصممة على البدء بأسرع ما يمكن فى رحلتها خارج سجنها الاجتماعى والثقافى.

وفى نهاية الأمر، يرسم الفيلمان على السواء صورة مؤثرة لأفراد تبحث عن ذواتها بتردد وبحرج داخل سياقات جديدة وغير مألوفة مكانيًا وتاريخيًا. ومع ذلك، فبينما عكس "فجر يوم جديد" زوال طبقة، فإنه ألمح أيضًا إلى عودة ظهور الطبقة ذاتها (كما تبدو فى الصورة التى أعيد تشكيلها لنايلة عن نفسها، ربما كأم حنون لجيل جديد)، وهى عودة سوف تقود الثورة إلى كارثة سيتأملها شاهين بعد ذلك فى فيلم "العصفور"، وفى حين أن الفيلم لم ينتقد ثورة عبد الناصر على نحو مباشر فإنه أشار، رغم ذلك، إلى عنصر مهم أدرك شاهين أنه كان يعوق تنفيذ التغييرات الثورية فى البلاد.

كان لدى عبد الناصر بعض الأعضاء ذوى التوجه الماركسى داخل مجلسه وحكومته الثوريين، وكان لهم تأثير مهم نسبيًا، ومع ذلك لم يكن لهؤلاء الأفراد وحدهم النفوذ السياسى، وفى منتصف ستينيات القرن الماضى كانت جماعات اليساريين والماركسيين، التى أيدت الحكومة، تحذرها مما اعتبرته رؤية أيديولوجية ساذجة أُملت فى نوع من الوحدة مع الطبقة البرجوازية فى تحقيق أهداف الثورة، وكانت هذه الجماعات تحذِّر أيضًا من التأثير المتزايد لطبقة عسكرية جديدة، كانت تشرع بطرق كثيرة فى أن تحل- على مستوى النفوذ والامتياز البيروقراطى معًا- محل الطبقة العليا القديمة القوية اقتصاديًا.

إن قضية الطبقة، وبخاصة الطبقة العليا القديمة والطبقة الناشئة من البيروقراطية العسكرية الحاكمة، أصبحت عناصر مهمة فى توصيف شاهين السينمائى للمشكلات التى تواجه ثورة عبد الناصر، وكانت أفلام شاهين بعد ذلك ستواصل الإشارة خفية إلى أثر هذه المشكلات على المشروع القومى العربى بكامله.

"فجر يوم جديد" لا ينتقد الطبقة العليا الناشئة، ولكنه يشير بدلاً من ذلك إلى الفروق الطبقية الدقيقة داخل الفسيفساء الاجتماعى فيما بعد الثورة، وبقدر ما كان الفيلم مدركًا لتأثير الطبقة على الممارسات السياسية الثورية، فإنه يتنبأ بشاهين الانتقادى على نحو تقدمى، والذى كان متأرجحًا فى ترجيع أصداء آراء العناصر الأكثر يسارية من مؤيدى الثورة وموقفهم النقدى تجاه البيروقراطية السياسية والعسكرية.

من زاوية الأسلوب، أظهر الفيلم ابتعادًا مهمًا عن أفلام شاهين المبكرة، وأومأ إلى محاولة لدمج تقنيات جديدة فى سرد قصة تشمل أسلوب توليف أكثر اضطرابًا، فضَّل التقاطًا سريعًا للصورة لا يتيح الوقت للمشاهد لكى يتأمل التفاصيل، ويستفيد الفيلم من هذه التقنية، على نحو خاص، خلال تصويره لشخصيات من الطبقة العليا تتحدث مع بعضها البعض فى حفلاتها، وفى حين أن تقنية القطع السينمائى هذه ستصبح سمة دائمة فى أفلام شاهين بعد ذلك، فإن استخدامها الواسع فى "فجر يوم جديد" مثَّل ابتعادًا مهمًا عن ممارسات التوليف الأكثر تأملاً المتبعة فى معظم أفلامه المبكرة (بغض النظر عن لحظات محددة فى فيلم "الناصر صلاح الدين")؛ وبالإضافة إلى الميزانسين الظليل الذى يميز اللقطات داخل منزل نايلة، فإن أسلوب التوليف القلق يعزز التقديم الانطباعى للفيلم لطبقة غير واثقة فى مستقبلها أو وضعها فى مصر ما بعد الثورة، بينما يتوفر أسلوب التوليف الأبطأ والأكثر استرخاء وكذلك الخلفيات المضاءة على نحو ساطع فى المناظر الملتقطة خارج منزل نايلة عندما تصطحب "طارق" فى شوارع القاهرة.

التجريب الأسلوبى لشاهين فى الفيلم أثر بوضوح على المستوى الذى كان الفيلم عنده قادرًا على أن يرجِّع صداه مع جمهوره، والتوتر بين معالجته الأسلوبية الجريئة واهتمامه المعروف جيدًا بكونه جزءًا من الحركة المؤثرة فى التغيير الاجتماعى والسياسى، كان سيتواصل ليميز سينما شاهين فيما بعد، ويظل السمة الأكثر احترامًا وذمًا فى أعماله، والواقع أن هذا التوتر كان سيصبح عنصرًا مهمًا فى نقد أعمال شاهين، وخصوصًا فيما يتعلق بميوله النخبوية الملحوظة، التى تبدو معنية إلى حد كبير بإرضاء النقاد والجمهور الغربيين.

الانتقادات المحلية التى وجِّهت لـ"فجر يوم جديد" ضربت على وتر محدد، وخصوصًا إذا أخذنا فى الاعتبار الاهتمام الذى أبداه شاهين بعرض الفيلم فى المهرجانات السينمائية الدولية، ولم يُنكر شاهين مطلقًا هذا التعلق بجمهور دولى، كما أنه اعتقد بالفعل أن هذا التعلق لم ينقص أو يحط من قدر ارتباطه العميق بشعبه وهمومه وانشغالاته الاجتماعية والقومية.

ومن خلال مجموعة أعمال انتقائية تستخدم معالجات أسلوبية ونوعية متعددة الأشكال لتعزيز الروابط مع جمهوره بدا شاهين مصممًا على إشراك هذا الجمهور فى مشروع سينمائى منفتح وغير متراكم، وفى هذا الصدد فإن الابتكارات والتجديدات المؤسساتية والأسلوبية لم تكن أهدافًا فى حد ذاتها، بل كانت بالأحرى حقلاً للتعلم والاكتشاف والتأمل.

ولعبت تلك المعالجة دورًا حاسمًا فى تطور سينما شاهين، وشكلت فضاء بديهيًا لتدخله فى الخطاب الاجتماعى والسياسى للعصر، ومع التسليم بأن الممارسة السينمائية لشاهين أشركت نفسها فى ساحة النضال السياسى، فمن الأهمية بمكان الاعتراف بأن امتداد التوتر بين الشكل والمضمون ظل مهيمنًا على عمل هذا الصانع الناشط للأفلام حتى النهاية.

الذاتى والجماعى فى فيلم «الناس والنيل»

التعامل الأول ليوسف شاهين مع الإنتاج العالمى كان بفيلمه "الناس والنيل" (١٩٦٨)، وهو إنتاج مصرى- سوفيتى، كان القصد من إنتاجه تقدير التعاون بين البلدين فى بناء السد العالى فى أسوان. والفيلم.

باعتباره إنتاجًا مصريًا- سوفيتيًا لفيلم روائى، اشترك فيه ممثلون من البلدين، وتم تصويره سينمائيًا بأشرطة ٧٠ مم وبالألوان للشاشة العريضة، وبلغت تكلفته أكثر من ربع مليون جنيه مصرى، وهو مبلغ ضخم بمعيار إنتاج الأفلام المصرية فى ذلك الوقت. وعلاوة على ذلك، واجه الفيلم عقبة مالية ضخمة حين اضطر شاهين إلى إعادة تصوير بعض المناظر بممثلين جدد بعد شكاوى من الحكومتين المصرية والسوفيتية.



فيلم "الناس والنيل": فنانو الطبقة الوسطى فى وسط الثورة

تصوير: جمال فهمى

مشروع السد العالى فى أسوان دشَّن دخول مصر العصر الصناعى، وكان رمزًا لتضامنها مع بلدان أخرى من العالم الثالث والكتلة الاشتراكية. والمعانى الإيجابية، الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، التى تضمنها المشروع من أجل مصر كانت عظيمة وأشارت إلى بداية عصر جديد للبلاد.

حين عاد شاهين إلى مصر من لبنان، حيث قضى عامين يتأمل فشل "فجر يوم جديد" وتحرره من وهم التدخل البيروقراطى المتزايد فى صناعة السينما، شرع فى إنتاج جديد. وبعد قضاء فترة خارج مصر مثل "سمكة خارج البحر" كما وصف زمنه فى لبنان، بدأ شاهين فيلمًا كان (مقدرًا له) أن يشارك فى احتفالات مصر "بنشوة انتصارها فى بناء [السد العالى فى أسوان"][٣١].

بدأ شاهين العمل فى الفيلم قبل عام واحد بالضبط من حرب ١٩٦٧، التى مثَّلت حدًا فاصلاً فى التاريخ المصرى والعربى الحديث، وكان حين عاد إلى القاهرة، قد اكتشف أن موظفًا حكوميًا كبيرًا راح يبحث عنه ليعرض عليه صنع فيلم يتسم بالتقدير للسد العالى فى أسوان باعتباره رمزًا لمرونة مصر فى مواجهة العداء الاستعمارى؛ وبالإضافة إلى الاحتفال بإنجاز مصر لمشروع أسوان الضخم، كان الفيلم احتفالاً بذكرى الموقف الناجح للبلاد فى مواجهة الولايات المتحدة والغرب؛ حيث ضغطا على البنك الدولى لكى يرفض الدعم المالى للمشروع[٣٢]، كما كان الفيلم أيضًا رصدًا لفترة التعاون بين مصر والاتحاد السوڤيتى وبلدان اشتراكية أخرى، ونظر شاهين ذاته إلى المشروع على أنه انعكاس "للكفاح الطويل والشديد من أجل بناء السد، علاوة على المعنى الرمزى الذى يحمله بالنسبة للشعب المصرى وجميع بلدان العالم الثالث"[٣٣].

تجرى أحداث الفيلم على مدى يومين، اليوم الأول فى أسوان، واليوم الثانى فى الإسكندرية. ولا يتوسع الفيلم فى أى من القصص الفردية لشخصياته؛ ولكنه بدلاً من ذلك يصفها بالتوازى مع قصص الشخصيات الأخرى، وعلى هذا النحو يتجنب أى تطور محكم للشخصية، ويركز على خلق الإحساس بالوجه الجماعى لتجربة الجماعة،

والحبكة مبنية على لفتات إلى الماضى تمدنا بمزيد من المعلومات عن كل شخصية من الشخصيات وتطور قصصها الحالية، ومن الشخصيات الكثيرة فى الفيلم: نادية، وهى طالبة فنون جميلة وحبيبها أمين، وهو طبيب يصر على الذهاب إلى أسوان، رغم اعتراضاتها؛ لإنجاز بحثه عن آثار مرض البلهارسيا على السكان المحليين، وألكسى وهو مهندس سوڤيتى يعمل فى السد ومعه زوجته زويا، التى تعانى الحنين إلى الوطن، وتقرر العودة إلى عملها فى موسكو؛ لأنها ترفض قضاء أيامها فى انتظار عودة زوجها من العمل، وسعد مهندس مصرى فى أسوان مع أسرته، ونيكولاى عامل سوڤيتى ومعه صديقه المصرى النوبى برَّاك، علاوة على كاتب مصرى- تظل هويته مجهولة- يشتغل فى كتابة قصة حول تجربته فى أسوان مقترنة بخبراته مع العاملين فى المشروع.

يفتتح الفيلم بوالد نادية، رئيس المهندسين فى المشروع، وهو يعقد مؤتمرًا صحفيًا، يشير فيه إلى المجهود الهائل الذى بذل فى المشروع، ويقطع الفيلم بعد ذلك مباشرة إلى لقطات سينمائية تسجيلية لمناظر مذهلة عن تشعب مجرى النيل، وتغادر نادية أسوان متجهة إلى الإسكندرية، وتقابل يحيى فى القطار، وهو شاب يبدو أنه يتتبعها، وفى الرحلة تقابل نادية أيضًا زويا، وهى فى طريق عودتها إلى موسكو، ثم تعود إلى أسوان، حيث يقرر دكتور أمين الذهاب إلى الإسكندرية لمحاولة ترسيخ علاقته بنادية.

يجمع برَّاك توقيعات للإبقاء على صديقه السوڤيتى نيكولاى فى أسوان ولكن الأخير عقد عزمه على الرحيل، ومنظر الوداع يدل ضمنًا على الحب الذى يجمع بين الرجلين عندما يقول براك وداعًا لصديقه ويعطيه سلة بلح مصرى، وتجرى نهاية الفيلم فى الإسكندرية، حيث يواجه أمين ونادية كلٌ منهما الآخر، وتتخذ زويا قرارًا بالعودة إلى زوجها، وفى الطريق إلى القاهرة تتأكد نادية من المسافة التى تفصلها عن يحيى، فى حين يقرر أمين التوقف عن بحثه فى أسوان والعودة إلى القاهرة.

فيلم شاهين، فى آخر الأمر، يقدم صورة ملحمية واحتفالاً بالجهد البشرى الضخم الذى جعل بناء السد العالى الجبار أمرًا ممكنًا، وكان الفيلم غير مسبوق فى السينما المصرية بكيفية إشراكه لشخصيات متعددة وغير مترابطة، فى مشروع قومى ضخم هو العنصر الوحيد الذى وحَّدهم معًا، وفى النهاية، قدم "الناس والنيل" صورة مركبة لحياة العمال والمهندسين- المصريين والسوڤييت- وللناس فى وادى النيل، وقد عرض الفيلم فى نهاية الأمر متأخرًا فى عام ١٩٦٨، بعد أقل من عام بعد حرب ١٩٦٧.

وفى سياقه السياسى، مثَّل "الناس والنيل" إعادة تأكيد للوحدة بين المصريين وللثقة فى قدرتهم على تجاوز عواقب هزيمتهم العسكرية قبل ذلك بعام بالضبط؛ وعلاوة على ذلك، وبقدر ما أبرز تضامن الاتحاد السوڤيتى مع مصر والعرب فى جهودهم لتحديث الاقتصاد والمجتمع، نُظِر إلى الفيلم باعتباره تقديرًا لتضامن السوڤييت فى إعادة بناء الجيوش المصرية والعربية التى كانت فى مرحلة تحول تام بعد الهزيمة الساحقة عام ١٩٦٧.

ومع ذلك، وبالضبط قبل عرض الفيلم بدأت المشكلات فى الظهور على كل الجبهات؛ فسلطات الإنتاج المشترك بين المصريين والسوڤييت على السواء طالبت بتغييرات خاصة، ونتيجة لهذا، كما يقترح أحد النقاد، فإن الفيلم فى النهاية "جاء متشظيًا ومترددًا"، ووصف شاهين تلك الفترة بأنها بضعة أشهر صعبة جدًا من "مقابلات ومناورات بلا نهاية، وفى النهاية خيبة أمل كبيرة واستسلام"[٣٤].

ويروى شاهين قصة صيغتين للفيلم، إحداهما يعتبرها صيغته حقًا، بمعنى أنه أحس أنها قدمت رؤيته الخاصة الأصلية. وطبقًا لشاهين، بدأ كل شيء عام ١٩٦٤ عندما طلبت منه المؤسسة العامة للسينما التابعة للحكومة عمل فيلم كبير عن مشروع السد العالى، وقدمت له عرضًا بميزانية كبيرة ودعم تقنى ضخم[٣٥]، ولكن الفيلم الذى أنجز عام ١٩٦٨ وأعطى اسم "الناس والنيل" رفضته المؤسسة بعد عدة اعتراضات من جانب السوڤييت: ونتيجة لهذا، لم يعرض الفيلم فى الحال، وصنعت صيغة أخرى

عرضت عام ١٩٧٢، وكثير من مكونات الصيغتين متشابه، ويشمل النص الموسيقى الذى كتبه المؤلف الموسيقى السوفيتى خاتشادوريان وتصوير شلينيكو فبيرنشنكو السوفيتى أيضًا، ومع أن شاهين صنع بالفعل الصيغة الثانية إلا أنه أدرك، مع ذلك، أنه لا يمثله فى واقع الأمر[٣٦]. ولكنه يستطرد ليشير إلى أن الرئيس عبد الناصر ذاته كان قلقًا جدًا من كيفية إزعاج البيروقراطيين له، وأنه شخصيًا طلب منه العودة إلى مصر (من لبنان، حيث كان يقيم بعد كارثة الصيغة الأولى) وأكد له أن الاحترام الذى يستحقه سوف يقدم له[٣٧].

فى إجابته عن سؤال يتعلق بسبب موافقته على عمل الصيغة الثانية للفيلم، يبدى شاهين اهتمامه بالمغزى الرمزى لأول محاولة فى إنتاج فيلم سوفيتى- مصرى، وهى محاولة أدرك أنها مثمرة على المستويين الشخصى والسياسى:

> **فى ذلك الوقت، لم يكن لدينا سوق حقيقية للفيلم المصرى، بينما السوق السوفيتية تشمل سبعين ألف دار عرض سينمائية، ومثلت الكتلة السوفيتية فرصة الارتباط بمئات الملايين من البشر داخل الكتلة الاشتراكية، علاوة على أتباع من عامة الناس الموثوق بهم بين الشعوب المتقدمة فى أنحاء العالم[٣٨].**

الصيغة الأصلية بدت أنها فُقدت حتى اكتشف شاهين نسخة منها فى السينماتيك الفرنسى، وأخذ على عاتقه مهمة تجديدها وعمل سالب جديد منها، وقد أعاد شاهين تسمية الفيلم بـ"الناس والحياة" بمناسبة عرضه الأول فى باريس، وطبقًا لما قال، تحتوى صيغة باريس البعض من "أفضل المناظر التى أبدعتها فى سيرتى السينمائية بكاملها"[٣٩].

تجاوز الفيلم تمامًا هدفه الرسمى فى الاحتفال بمشروع اقتصادى ضخم، وبالعمل والمهارة اللذين شاركا فيه، علاوة على التعبير عن التضامن بين الشعبين المصرى والسوفيتى. وبالأحرى، تركز الفيلم حول المعضلات الشخصية لأولئك الذين انخرطوا فى المشروع: عزلتهم، وعناء أسرهم، وعلاقات الحب المضطربة، وإزاحتهم

الثقافية، وبدلاً من مجرد استكشاف أثر المشروع على حياة المصريين العاديين- وخصوصًا القدرة غير المسبوقة على توصيل الطاقة والمياه لرعاية الأراضى الزراعية الشاسعة الجديدة- قدم الفيلم صورة حية لحياة العمال المصريين المهمشين، وفى هذا الصدد ألمح إلى الفوارق الطبقية المستمرة، وبدرجة مساوية فى الأهمية، فسَّر التغيرات الديموجرافية التى أثرت على حياة السكان النوبيين المحليين، وأجبرتهم على ترك مواطنهم الأصلية والانتقال إلى ثكنات (برَّكات) جديدة - باعتبارها مناطق إيواء.

على أى حال، استقبلت الصيغة الرسمية للفيلم على نحو سلبى تقريبًا من جانب النقاد المحليين. وبسبب حجم ٧٠ مم اقتصر على عرض الفيلم فى القليل من دور العرض المجهزة لهذا الغرض، وترتب على هذا اختزال إمكانية وصوله إلى جمهور أوسع، وبعض التعليقات على الفيلم كانت مؤلمة بالفعل، وتلوم شاهين على إنتاجٍ لم يكن هو ذاته فخوراً به، وربط أحد النقاد، على نحو مباشر، فشل الفيلم بـ"موقف صبيانى مدلَّل نموذجى" من جانب شاهين"، وشدد على كيف "ظل متخليًا عن التصوير ومعرضًا الأفلمة للخطر بتركه البلاد عامين ثم العودة إلى جعجعة غير مستحقة"[٤٠]، انتقد الكثيرون المحاولة إجمالاً باعتبارها غير لائقة بالمواهب الفنية للمساهمين فيها، زاعمين أن الصور القوية الوحيدة هى المادة السينمائية التسجيلية والمناظر التى تبين تشعب مجرى النيل[٤١]، وكان آخرون محبطين من فشل الفيلم قياسًا بقوة الحدث ومغزاه فى مصر الحديثة:

> **لم يضف الفيلم أى شىء جديد إلى تقنياته السينمائية، هذا علاوة على ملامحه الدعائية الصريحة، والقصة والحبكة كلاهما يترك انطباعًا بأنهما مشوشان وغير مركَّزين دراميًا، ولم يكن الفيلم قادرًا حتى على التقاط القوة الهائلة للعمال، الذين كانوا منخرطين بالآلاف فى مغامرة جبارة، وبعض المشاهدين كانوا يعلقون فى قاعة العرض قائلين: "إن شاهين اضطر إلى تصوير**

هذه المناظر أثناء عطلته..." كما أن الفيلم صوِّر بـ٧٠ مم، وهو شىء عظيم، ولكنه يعنى أيضًا أن المنتجين لم يفكروا فى عرضه إلا فى سينمات الدرجة الأولى، بدلاً من التفكير فى الجمهور الواسع(٤٢).

ويشير ناقد آخر إلى أنه رغم كل الموارد التى أتيحت له، أضاع شاهين فرصة الاشتراك بفعالية فى أحد الأحداث المهمة سياسياً والأشد إثارة للجدل فى ستينيات القرن الماضى:

عند طرح مشروع الفيلم قُدِّمت له كل الموارد، وكانت القصة مبنية على أحد أضخم المشروعات فى العالم، والذى كان أيضًا محور إحدى المناظرات السياسية الدولية الأكثر جدالاً فى العقد. ومع ذلك، كان الفيلم غير ناجح من زَاوية جدارته الفنية، وعلى مستوى استقباله من جانب الجمهور.. وفيما يتعلق بمحاولة الفيلم الجمع بين أجزاء تسجيلية وقصصية لم تكن محاولة شاهين فعالة كما تبين؛ لأن التوليف لم يكن أكثر تماسكًا ولم يكن الإيقاع أقل قلقًا(٤٣).

الناقد المصرى محمد عودة كان أكثر حدة فى نقده، وهو يصف ما شهده بأنه تجديد الفيلم للمشاعر الاستعمارية القديمة عن مصر وشعبها، وينتقد عودة تشديد الفيلم على الذاتى، وإهماله للسياسى، ويعبر بالتحديد عن سخطه من كيفية خلق الفيلم لصورة عن أمة مصرية فى حاجة إلى يد أجنبية لكى تتقدم إلى الأمام فى تحديثها التقنى والاقتصادى والاجتماعى:

قدم الفيلم المصريين كقبيلة إفريقية متخلفة، حيث يأتى الرجل الأبيض من جديد للأخذ بيدها ومساعدتها على التحديث، وهذه

إهانة لكل من الشعبين المصرى والسوفيتى اللذين باشرا العمل فى المشروع كنظيرين وشريكين فى نضال واحد ضد الهيمنة الاستعمارية، ونحو تشكيل نوع جديد من الممارسات السياسية الدولية[٤٤].

وينتقد الكاتب أيضًا عدم قدرة الفيلم على التركيز على الدور الذى لعبته مصر، من الكفاح لتأميم قناة السويس إلى النشاط البشرى الهائل الذى أنشأ ذلك البناء المادى الضخم:

كان بناء السد حدًا فاصلاً فى تاريخ مصر ونضالها ضد الاستعمار، وكانت دلالة المشروع هى أن مصرامتلكت مواردها المتاحة للطاقة والمياه التى تتيح لها أن تصبح مستقلة وحرة بحق، وهذا بالضبط ما قاومته القوى الاستعمارية وحاولت باستماتة أن تحول دونه، وكانت مصر قادرة على استخدام دخلها من قناة السويس لمصلحتها القومية الخاصة بعد حرب كبرى مع القوى الاستعمارية الثلاث: إسرائيل وبريطانيا وفرنسا، ومن ناحية أخرى كان هناك الاتحاد السوفيتى "الأجنبى" الآخر، الذى أتى بروح التضامن الأصيل لمساعدتنا، وغير فعاليات كيفية فهمنا للعلاقات الدولية، ولهذا فإن قصة السد ما كان لها ولا ينبغى أن تقدم على أى وجه غير سياسى[٤٥].

بغض النظر عن الإدانة القاسية للفيلم، عَكَس "الناس والنيل" نقطة تحول أخرى فى سيرة شاهين، حيث لعبت رؤيته الذاتية الخاصة للأحداث دورًا أكثر بروزًا فى تعريف تفسيره السينمائى لها.



فيلم "الناس والنيل": تضامن السوفييت ومشروع التحديث

تصوير: جمال فهمى

عَكَسَ إضفاء الطابع الذاتى على قصة السد العالى، بطرق متعددة، إدراك شاهين المتزايد لحساسياته السياسية والأسلوبية السينمائية، وكما هو الحال مع فيلمه الأقدم "فجر يوم جديد" شهد "الناس والنيل" على تعامل شاهين مع الذاتى كسياسى ومع السياسى كذاتى؛ فالقصص الخاصة لنادية، وأمين، ويحيى، وزويا، وأليكس، وسعد وآخرين لم تكن تعكس الواقع الفعلى لمصر ما بعد الثورة بدرجة أقل من قصص نايلة وحبيبها طارق الشاب فى "فجر يوم جديد"، ورغم أن كلا من قصص الشخصيات تبدو كمقالة مستقلة بذاتها، فإن صداها يكتسب إمكانيته فحسب من خلال علاقتها بكل قصة أخرى، وداخل نطاق متن الفيلم بكامله، وعلى هذا النحو، فكل من هذه القصص يعاد بناؤه بواسطة الإطار المرجعى الجماعى المتمثل فى مشروع السد العالى.

سعت معالجة شاهين فى فيلمى "فجر يوم جديد" و"الناس والنيل" إلى توسيع الإطار المفاهيمى لما كان يُصنَّف فى هذه المرحلة فى العالم العربى كسينما سياسية، وعكس الفيلمان تجسيد شاهين لرؤيته ذات الفروق الدقيقة، وعلى نحو متزايد، للمشروع القومى العربى، إلى حد أن "الناس والنيل" رسم صورة غير متجانسة للمجتمع المصرى (وفيما يتعلق بذلك الأمر، للعمال السوفيت) عندما وظّف فى مشروع السد الخطير، كما أنه قدم صورة بديلة للأمة تجاوزت الرؤية الرسمية للحكومة عن الوحدة الوطنية، وأظهر رؤية عن أمة راسخة فى الوحدة بالإضافة إلى التنوع.

وهذا التنوع لا يقلل من أهمية ما يستلزم الأمة بلغة الطبقة (العمال اليدويين والمهندسين)، والوضع المهنِى (البنّائين والمديرين) والخلفيات والخصوصيات العرقية (النوبيين، والصعايدة، والروس)، والفروق الجنسية (بين الذكور والإناث).

إن تصوير شاهين الرقيق والبارع على نحو جميل لقصة الحب المكبوتة بين العامل الروسى نيكولاى وصديقه المصرى برّاك، كمثال، يسهم إلى حد بعيد فى الانتباه إلى الفارق الطفيف الجميل للأمة فى فسيفساء العناصر الفنية لشعبها، علاوة على الإمكانات البارزة لأشكال الروابط الدولية الشخصية والسياسية بين المصريين والشعوب الأخرى، كما أن إبراز الفيلم لخيال متجدد عن الأمة، يعترف دون قصد بفهم جديد ذى فروق دقيقة لأهدافها ومقاصدها السياسية، وكيف أثرت على الذاتى داخله.

وفى النهاية، فإن البناء الملحمى والأوبرالى للفيلم يعتمد على وضع إستراتيجية فى خدمة فن ذاتى وجماهيرى فى آن واحد، ويطرح إمكانية إعادة التفاوض حول النموذج التمثيلى للصفة القومية.

الطبقة والتحرر الوطنى فى فيلم «الأرض»

بفيلم "الأرض" (١٩٦٩) عاد شاهين إلى اهتمامه المبكر بحياة طبقة الفلاحين فى مصر فى فترة ما قبل الثورة، والفيلم المبنى على رواية المؤلف الماركسى المصرى عبد الرحمن الشرقاوى (بالعنوان ذاته) يصف الحياة فى قرية صغيرة خلال ثلاثينيات القرن الماضى، وصراع سكانها ضد الباشا، وهو مالك أراضٍ إقطاعى محلى يخطط لبناء طرق تتخلل القرية (الواقع أنها تجتزئ من حقول فقراء القرية- المترجم) وتدمر فى النهاية وسيلة وصول المياه إلى حقول الفلاحين باعتبارها مصدر عيشهم، ورواية الشرقاوى، وهى شبه سيرة ذاتية لفترة شبابه فى قرية صغيرة فى دلتا مصر فى الجزء المبكر من القرن العشرين، نُشرت لأول مرة عام ١٩٥٤، وقوبلت بترحيب نقدى وشعبى واسع، وكانت أول رواية مهمة تظهر بعد ثورة ١٩٥٢ تصف وتنتقد حقبة ما قبل الثورة، وتبدى تعاطفًا ملتزمًا سياسيًا بالنضال ضد النظام الإقطاعى التقليدى فى مصر.

يقدم فيلم "الأرض" قصة قوية عن المقاومة العنيدة لأحد الفلاحين، والتى حفزت مساندة القرية بكاملها، والقصة تصف الروابط بين النضالات المعادية للاستعمار والصراعات الطبقية، وعلى هذا النحو تشدد على التشابكات بين الانعتاق الطبقى والتحرر الوطنى، وبإضفاء الفيلم طابع السياق على نضال الفلاحين داخل نطاق فترة زمنية كانت مصر فيها تمر بثورة ضد الاستعمار البريطانى، فإنه يربط أيضًا بين المقاومة الطبقية والوطنية من جهة، ونضال ما قبل الثورة ضد الحكم الملكى للأسرة الخديوية من جهة أخرى، ويرسم الفيلم أيضًا صورة مركبة للمقاومة الطبقية، مُشيرًا إلى أنه بصرف النظر عن النوايا الطيبة والبطولة الفردية، فقوة المقاومة الجماعية هى التى تحدد فى نهاية المطاف نتاج الهبات الاجتماعية الكبرى.

حين يلتقى الفلاحون لمناقشة خطة الباشا لتحويل الطريق، وبينما يقترح البعض أن العمدة سوف يعجب بهذه الخطة، يقررون أخيرًا إرسال معلم القرية إلى القاهرة لعرض قضيتهم على الحكومة، ولكن حين يصل المعلم إلى القاهرة يجد المدينة منغمسة

فى التظاهرات المعادية لبريطانيا، فيعود خالى الوفاض إلى القرية، وعندما يحتدم الوضع يعيد الفلاحون توجيه المياه بالقوة إلى أراضيهم ويبدءون تمرداً ضد الباشا، فترسل الحكومة جنوداً لقمعهم، وتلقى قادتهم فى السجن، ولكن بعد ذلك مباشرة وبعد إطلاق سراحهم يجددون تحدِّيهم، وينتهى الفيلم بصورة ثابتة قوية للأيدى الدامية لـ "أبو سويلم" قائد التمرد، وهو يتشبث بالتربة، بينما يجره الجنود المتطون الخيول عبر أرضه. فى أفضل تقليد لصنَّاع أفلام الواقعية الاجتماعية، يقرن شاهين الفيلم على نحو مثير للإعجاب بصور "لأيدى فلاح عجوز ترعى نبات قطنه الرقيق الناشئ فى لقطة الافتتاح، وتتناغم مع ذات الأيدى وهى تتشبث باستماتة بالنبات الناضج عندما جُرجر الرجل حتى مات فى الصورة النهائية"(٤٦).

يقطع الفيلم علاقته بالقصة الأصلية، التى كتبت بضمير المتكلم، وتُروى هنا من وجهات نظر متعددة تُتيح للفيلم التركيز على الجوانب البصرية للأحداث بتفضيل ذلك على الحوار الخاص بالمحادثة وهو المتبع فى رواية الشرقاوى. والصبى الصغير، الراوى للقصة فى الصيغة المكتوبة، يصبح أحد الشخصيات الكثيرة فى الفيلم، وكل شخصية فى "الأرض" توصف كامتداد لفعالية اجتماعية وطبقية وثقافية، تعكس تعقد الحياة فى القرية. وهناك من ناحية الباشا وصنيعته عمدة القرية، الذى يتآمر لمصادرة أراضى الفلاحين بإخضاعهم بعد منع مصدر المياه عنها، ومن الناحية الأخرى هناك جماعة القرويين التى تمثل نطاقًا لمواقف ووجهات نظر تجاه الأحداث، وهذه الجماعة يقودها أبو سويلم، الذى يملك ويزرع قطعة أرض صغيرة، ويُقدَّم كمحارب قديم فى الحرب العالمية الأولى، ومُنظِّم فى الثورة المصرية ضد البريطانيين عام ١٩١٩، وكشيخ خفراء القرية قبل طرده من الخدمة بعد تصويته ضد حزب صدقى فى انتخابات عام ١٩٣٠.

وهناك شخصيات أخرى من بينها: الشيخ حسونة، وهو قائد دينى ذو نوايا طيبة، لكنه غير قادر على الصمود أمام ضغوط الباشا، وهو ما يقوده فى النهاية إلى خيانة

زملائه الفلاحين، والشيخ يوسف، وهو تاجر ريفى جشع عاقد العزم على أن يصبح ثريًا بأسرع ما يكون، ولا يبالى ببيع السلع بأسعار إلى الغرباء أعلى من الأسعار التى يبيع بها إلى أبناء القرية، ومحمد أفندى المتعلم والمدرس الإلزامى المحترم الذى أُرسل باسم القرية لمحاولة كسب تأييد الحكومة ضد محاولة الباشا مصادرة أراضى الفلاحين.

وبينما تظل أدوار النساء فى "الأرض" هامشية إلا أن هناك دورين، لوصيفة وخضرة، يضيفان أبعادًا أخرى للأحداث فى القرية، وصيفة ابنة "أبو سويلم"، وهى شابة بريئة يحلم كل شاب فى القرية بالزواج منها، وهى ترمز أيضًا إلى أحلام القرية وأوهامها حول الحياة فى المدينة الكبيرة. يرينا مشهد الافتتاح صبيًا صغيرًا عائدًا من القاهرة، ووصيفة التى اعتادت اللعب معه حين كانا صغيرين تتطلع بلهفة إلى لقائه، وحين أصبحت بالغة ظل الصبى حدثًا لا يلبى احتياجاتها وأحلامها، ولكن أهمية الصبى السردية والرمزية، مع ذلك، تنبع من واقع عودته من المدينة، هذا المكان البعيد الساحر الذى يجذب خيال الكثير من أبناء القرية.

ومن خلال أحلام وصيفة حول الصبى، يُضفى طابع المفهوم على علاقة القرية كلها بالمدينة، والمدينة الكبيرة ليست مجرد مكان تذهب إليه محاصيل الفلاحين، ولكنها أيضًا مصدر توقُّع ذو طابع عام، الانتظام الدائم لحدوث شىء ربما يساعد بطريقة ما فى تحسين أحوال الفلاحين وتحقيق أحلامهم فيما هو أكثر من حل لمشكلاتهم، ولهذا فإن رحلة محمد أفندى إلى القاهرة لمحاولة كسب تأييد الحكومة فى دعم الفلاحين ترمز إلى هذا الجانب الآخر لمغزى المدينة بالنسبة للقرية.

المرأة الأخرى صاحبة الدور ذى الدلالة فى الفيلم هى خضرة، اليتيمة التى لا تملك أرضًا وتعانى من سمعة أنها عاهرة القرية؛ فهى تُستخدم، ويُتَلاعب بها، وتُساء معاملتها وأخيرًا يتم التخلص منها عندما يقتلها الشيخ شعبان، وهو دجَّال يستخدم

الدين للحصول على المال. وكامرأة لا تملك أرضًا، ترمز خضرة إلى المصير الذى ينتظر غير القادرين على حماية مِلكيتهم من مصادرة الباشا للمِلكيات.

من خلال تصويره الأمين لحياة قرية زراعية مصرية فى لحظة حرجة من نضال الفلاحين من أجل التغيير الاجتماعى، قدم فيلم "الأرض" للجماهير العالمية مفهومًا بديلاً لواقع التاريخ العربى والحياة اليومية، والاستقبال الحماسى والحار للفيلم فى مهرجان كان السينمائى عام ١٩٦٩، حيث رُشِّح لجائزة السعفة الذهبية، أوضح إلى أى مدى ينقل التصوير الأمين للواقع الاجتماعى والطبقى المحلى بفعالية قصصًا عامة عن الاضطهاد والنضال السياسيين، وبعد نجاح الفيلم فى مهرجان كان، تم بعد ذلك توزيعه فى فرنسا كلها، التى سجلت أول اعتراف مهم بمكانة شاهين على أنه صانع أفلام مشهور عالميًا.

يصور الفيلم بوضوح النضال الطبقى كما تبدًى فى مقاومة الفلاحين لهيمنة الإقطاع، ويلمح إلى مدى مساهمة الافتقاد إلى الوحدة بين الفلاحين فى هزيمتهم، ولكن الفيلم يشرك أيضًا الجانب الاستعمارى فى القصة متشابكًا مع قضايا الاستغلال الطبقى، وفى أحد المناظر يصل محمد أفندى إلى القاهرة ويحاول ترتيب لقاء مع المسئولين الحكوميين ليشكو لهم ممارسات الباشا، وعندما يدخل فندقًا صغيرًا للقيام باتصال هاتفى مع قصر المسئول الرسمى يزعجه باستمرار صخب الشرطة، وهى تطارد المتظاهرين المحتجين على اتفاق الملك مع رئيس الوزراء الجديد الموالى لبريطانيا على أن يحل محل رئيس الوزراء الوطنى السابق، هنا يشير الفيلم إلى التشابكات والتفاعلات متعددة الجوانب بين النضال ضد الإقطاع والاستعمار البريطانى والحكومات المحلية التى تعتمد على هذا التحالف الطبقى الاستعمارى السلطوى.

ويلمح "الأرض" إلى مدى تطلُّب هذه النضالات للوحدة بين الفلاحين والطبقات والقطاعات المهمشة الأخرى فى المجتمع، فى كل مدن مصر وريفها. ومن ثم فإن منظر

التشويش غير المتعمد على محمد أفندى فى التظاهرات ضد البريطانيين، حين يصل إلى القاهرة، يوفر لنا قصة رمزية معبِّرة عن المصادر المتشابكة لأزمة القرية وتجلياتها والمأزق السياسى للبلاد بكاملها، ولكن، رغم ذلك، يشدد الفيلم بوضوح على الوحدة باعتبارها عاملاً حاسماً فى تزود فلاَّحى القرية بسُلطة.

يتوسع أحد المناظر فى فكرة التضامن الطبقى، عندما يجذب الانتباه إلى القوة المميزة للفلاحين حين يتوحدون لإنقاذ بقرة سقطت فى بئر ساقية، كسلوك مضاد للتنافر الفاجع الذى يفرقهم حين يصبح موردهم المائى المشترك مهدداً، ويصف إبراهيم فوَّال كيف يُستخدم منظر إنقاذ البقرة ليس فقط للدلالة على أهمية الوحدة الطبقية، بل على نحو مساوٍ فى الأهمية للدلالة على أن يُجْمِل انشغال شاهين الأوسع بفكرة الوحدة العربية:

> **يوجد منظر معبِّر مبكرًا فى الفيلم؛ حيث يتصارع الفلاحون من أجل رىِ أراضيهم الصغيرة، ويحاول كل منهم أن يكون أول من يوصِّل الماء لقطعة أرضه، وتنشأ معركة خطيرة ويتبادلون الضربات بلا رحمة. ثم تنوح امرأة؛ لأن بقرتها سقطت فى بئر ساقية وأنها باعتبارها مالكة للبقرة سيؤدى الحادث إلى إفلاسها.. فجأة ينسى الفلاحون كل شىء حول شجارهم ويعملون معًا على سحب البقرة خارج الماء، والمقابلة بين هؤلاء الناس المهذبين والنظام الحاكم القاسى هى أحد معالم الفيلم، ومجاز التضامن موجود فى الرواية ولكن شاهين جعله أكثر قوة، وهنا لدينا موضوع عزيز على قلبه؛ فبداية من فيلم "الناصر صلاح الدين" أصبحت الوحدة- فضلاً عن التعاون والجهد المشتركيْن- معيارًا فى سينماه. الوحدة عنصر أساسى فى هذه القرية المصرية البعيدة، كما أنها كذلك أيضًا على المستوى العربى الشامل(٤٧).**

حاول بعض النقاد، مع ذلك، إثبات أن الفيلم يتضمن محاولة النظام الناصرى، المشكوك فيها، تأميم الأراضى، واستدعاء أوضاع ثلاثينيات القرن الماضى لإخفاء نواياه الحقيقية فى انتقاد بيروقراطية الحكومة[٤٨]، ونظر آخرون إلى الفيلم على أنه تعليق على القمع السياسى فى مصر والعالم العربى بكامله، وإلى أن القصة كانت نداء للمقاومة الشعبية ضد هذه القمع[٤٩].

علاقة شاهين الإشكالية ببيروقراطية الحكومة وموقفه الانتقادى على نحو متزايد من الممارسات غير الديمقراطية ربما كانا فى الخلفية، ولكن إذا نظرنا إلى الظرف الذى عرض فيه الفيلم، وإلى أى مدى يضع شاهين نفسه فيما يتعلق بعبد الناصر، ربما نصل إلى نتيجة مختلفة عما يقترحه هؤلاء النقاد، وبداية فإن "الأرض" من حيث أبعاده الاجتماعية والتاريخية يواجه بصراحة تحديًا اقتصاديًا محددًا للغاية داخل نطاق فترة محددة بدرجة مساوية فى التاريخ المصرى، وعلى هذا النحو من الصعب أن نضع تقديم الفيلم للعلاقات الاجتماعية والسياسية تحت الاستعمار البريطانى كتقديم مجازى للفترة الناصرية.

لا شك فى أن المناخ السياسى الذى عرض الفيلم أثناءه عام ١٩٧٠ كان مشحونًا إلى حد كبير، ولكن الانشغال الأساسى فى ذلك الوقت كان متعلقًا بهزيمة عام ١٩٦٧، وبكفاح حكومة عبد الناصر للمضى قدمًا فى إعادة بناء الجيش، علاوة على محاولاتها المعلنة للتغلب على مساوئ البيروقراطية، والممارسات الحكومية الفاسدة، وقمع الآراء المخالفة.

وبينما كانت الحكومة خاضعة بالفعل للتدقيق العام، فإن كل الدلائل تشير إلى أن شعبية عبد الناصر ذاته ومشروعه القومى العربى الشامل كانا لا يزالان قويين جدًا، وكان هناك دليل واضح على ذلك الدعم هو المظاهرات الضخمة فى الفترة التى أعقبت الهزيمة العسكرية فى يونيو ١٩٦٧، حين تدفقت الملايين من أبناء الشعب فى الشوارع لرفض استقالة عبد الناصر ودعوته إلى الاستمرار فى القيادة خلال الفترة التالية أثناء إعادة البناء.

وأخيرًا، فإن كلاً من منتقدى نظام عبد الناصر ومؤيديه اتفق على الحاجة إلى إعادة تنظيم وإعادة إنعاش الموارد العربية فى معركة استعادة السيطرة العربية على الأراضى التى احتلتها إسرائيل فى عام ١٩٦٧، وعلى هذا النحو فإن دعوة فيلم "الأرض" إلى المرونة فى دفاع المرء عن أرضه وكرامته الوطنية ربما كانت تُفسَّر على الأرجح إلى حد بعيد من جانب الجمهور المحلى كتأكيد على الدعوة إلى المقاومة المستبشرة فى مواجهة الهزيمة، ومن أجل إعادة تنظيم موارد الأمة لمكافحة الفساد والبيروقراطية، وكما اقترحت الباحثة السينمائية أمينة حسن حديثًا:

> **الأرض أساس الأمة ووجودها المستقبلى، والارتباط بالأرض ارتباط بالحياة ذاتها، وتحرير الأرض المصرية، التى كان يحتلها الجيش الإسرائيلى بعد هزيمة عام ١٩٦٧، والمطالبة باسترداد السيادة الوطنية، يستلزمان إعادة تنظيم الحياة السياسية والاقتصادية وتضامن القوى الوطنية[٥٠].**

وقد عزز أداء الممثل المحنَّك محمود المليجى لدور محمد أبو سويلم الشخصية الرئيسية رسالة الفيلم بوصفها تعليقًا على التصميم على مقاومة كل أشكال الاستعباد، لكن ليس هناك شك فى أنه خاطب فى الدرجة الأولى الصراع القومى المتزامن مع إسرائيل فى الفترة التى أعقبت هزيمة عام ١٩٦٧. وفى مشهد يدعو الفلاحين فيه إلى الصمود فى وجه محاولة الباشا السيطرة على أراضيهم، يعيد أبو سويلم بالفعل تكرار الخطاب السياسى فيما بعد الحرب فى العالم العربى، ويدعو صراحة إلى تغيير الوضع ورفض الانهزامية السياسية واللامبالاة. ثم يبدأ فى مونولوج طويل يذكِّر فيه زملاءه القرويين بالنضالات القديمة التى شارك فيها مع آخرين أثناء الحملة السورية ضد السيطرة العثمانية عبر سوريا الكبرى وشبه الجزيرة العربية، وأثناء الثورة المصرية ضد الاحتلال البريطانى عام ١٩١٩:

كنّا فى ذلك الوقت رجالاً وصمدنا كرجال! لكن أين نحن اليوم؟ كلٌّ يعيش لنفسه وينسى الآخرين.. إننا نحتاج إلى أن ننهض من جديد، لكن أين.. وكيف؟ إن أيام النضال تبدو حتى الآن بعيدة.. [فى ذلك الوقت] أصبحنا رموزًا لشعبنا: لكبريائه، وكرامته، وعظمته. والآن نحن بلا عمل، نتكلم ونتذمر وننوح مثل النساء. البعض يقول غدًا سيكون أفضل، والبعض يقول الصبر طيب، وآخرون يثرثرون فقط لكى يقولوا أى شىء، بينما يظل البعض ليس لديه ما يقوله.. إننا ننام ونحن نثرثر ونستيقظ ونحن نثرثر.. إننا نعيش فى ثرثرات وحياتنا تحولت إلى هراء!.

ورغم احترامه ودعمه المتواصلين لعبد الناصر، كان شاهين يبدى علامات الشك فى قدرة عبد الناصر على الاستمرار فى مشروعه الطموح للوحدة العربية والتحديث دون إدخال تغييرات كبيرة لمعالجة المشكلات السياسية والاجتماعية والثقافية، الأساسية والعامة، وهذا الميل إلى الشك شوهد فى كيفية تصميم "أبو سويلم" على أن مواصلته للكفاح وحده، دون دعم حقيقى ووحدة الفلاحين الآخرين لا ينتج عنه فقط سوى هزيمة جبارة ومأساوية.

وبقدر ما نجح الفيلم فى عرض نظرة جديدة للسينما المصرية والعربية، فإنه عبَّر أيضًا عن تطور واضح فى إمكانية التزام شاهين السينمائى السياسى، وتجلى هذا فى دمج الفيلم الجرىء لصور تاريخية مع قضايا التغيير الاجتماعى والسياسى، مقرونتين بخطاب سينمائى تخيل نقطة التقاء بين التمثيل الاجتماعى والفعل السياسى، وعلى هذا النحو كان فيلم "الأرض" قادرًا على الارتقاء بالسينما الواقعية الاجتماعية العربية إلى ذرى جديدة.

قبل "الأرض" بثلاثين عامًا تقريبًا أخرج كمال سليم فيلم "العزيمة"، الذى اعتبر أول فيلم مصرى أو عربى يتبنى معالجة واقعية اجتماعية، وقد قويت هذه المعالجة ذاتها على أيدى مساهمين كبار من صانعى الأفلام خلال خمسينيات وستينيات القرن الماضى؛ مثل صلاح أبو سيف، وتوفيق صالح، ومع ذلك فإن ما أنجزه فيلم "الأرض" هو خلق معنى جديد لمدى قدرة السينما على التلميح إلى العلاقات المتبادلة الفعالة بين الذاتى والاجتماعى، كما وفَّر الفيلم منظورًا جديدًا لكيفية تأثير وتأثُّر الفعاليات الاجتماعية فى الوقت ذاته بالالتزام الفردى والجماعى وبالنضال السياسى.

وبينما أُضفى الطابع المحلى تاريخيًا وجغرافيًا على مقاومة الفلاحين للقهر الطبقى- ومجازًا للقهر الاستعمارى- فإن المفاهيم الرئيسية للمجتمع وإعادة البناء القومى كانت تدل بالتأكيد على قوة صدق عزيمتها، ومن ثم فإن تصوير شاهين السينمائى للظلم الاجتماعى والقومى قُدِّم مقرونًا بدعوة للتضامن والفعل السياسيين، ومن خلال قصته عن قرية صغيرة فى الريف المصرى، ركز صانع الفيلم الانتباه على الفعاليات الغنية التى تشمل النضال من أجل التحرر الاجتماعى والوطنى.

«الاختيار»

فى مقارنة بين فيلميه اللذين أنجزهما فى عامى ١٩٦٩، ١٩٧٠ على التوالى يعلق شاهين: "الأرض" هو قصة رجل يختار المقاومة لا الاستسلام، و"الاختيار" من ناحية أخرى هو حول رجل يستسلم ويقبل الانسحاب، ومع ذلك فهو يصبح مع مرور الأيام خائنًا لذاته بتسليم روحه لانفصام الشخصية»[٥١].

فيلم "الاختيار" هو أول أفلام ما يسمى بثلاثية شاهين عن الهزيمة، والتى تشمل "العصفور" (١٩٧٢) و"عودة الابن الضال" (١٩٧٦)، والفيلم ينصب على حالة الفقدان وخيبة الأمل التى بدأت تتغلغل فى الروح الجماعية العربية بعد هزيمة عام ١٩٦٧،

وحدث ذلك من جديد فى الفترة التى تلت وفاة عبد الناصر، وتسجل الثلاثية أيضًا تغيرات أسلوبية مهمة فى لغة شاهين السينمائية أبدى فيها "اهتمامًا متزايدًا بالتمثيل التعبيرى والبصرى، وإهمالاً متزايد لتقنيات السرد الخطِّى الكلاسيكى"(٥٢).

والسيناريو الذى كتبه الروائى المصرى نجيب محفوظ، طبقًا لإيف ثُوارڤال، عكس الحالة المزاجية لنجيب محفوظ بعد هزيمة عام ١٩٦٧، فأثناء هذه الفترة "اعتزل فى صمت كسره فقط بقليل من القصص الرمزية"، وكانت قصة "الاختيار" تعبيرًا نموذجيًا عن هذه الفترة من الاعتزال(٥٣)، ويروى الفيلم قصة سيد وهو كاتب منعزل ولكنه ناجح، يبدو أنه قتل أخيه التوأم المماثل محمود، وهو رجل من الطبقة العاملة الواقعية، يعتز بالحياة ويتمتع برابطة أصيلة مع الناس العاديين، وبعد ذلك ينتحل سيد هوية أخيه، إلى جانب هويته الشخصية، فى حبكة مربكة تُؤْذن بالمنعطفات الأسلوبية السيكولوچية للقصص البوليسية فى تسعينيات القرن الماضى وما بعدها؛ فحين يوجد محمود، العامل فى رصيف ميناء الإسكندرية، مقتولاً يصبح أخوه التوأم سيد، وهو كاتب محترم جدًا ومتشعب العلاقات، أول مشتبه به، وحين يبدأ المحققون فى بحث القضية يشتبهون فى علاقة حميمة بين محمود وشريفة، زوجة أخيه، ويبدءون أيضًا فى اكتشاف مقارنة مقلقة بين القصص التى يرويها سيد فى رواياته وأسلوب حياة محمود الجامح، ولكن حين يُكتشف أن محمود على قيد الحياة، تصبح وحدة انفصامية فى الشخصية بين الأخوين محتملة.

فى مقابلة معه عبَّر شاهين عن قلقه خلال هذه الفترة، بقدر ما كان هذا القلق دلالة على اليأس العربى الشامل، عندما دخل العرب مرحلة طويلة من الارتباك السياسى وتدمير الذات والكرب، وهو يؤكد أن الحرب والفساد الحكومى الملحق بهزيمة عام ١٩٦٧ ووفاة عبد الناصر عام ١٩٧٠ تسببت جميعها فى حالة تشوش قومى.

وفى هذا السياق، بدأ الناس يعانون من عواقب افتقاد معنى واضح لهويتهم القومية، وسعى فيلم "الاختيار" إلى معالجة هذه الهموم الناشئة، ويجادل شاهين بأنه

خلال أواخر ستينيات وأوائل سبعينيات القرن الماضى "كان من الصعب نقل قصة واضحة ومتماسكة.. وبدأت فى الحديث عن انفصام الشخصية؛ لأنه لا يوجد شىء صحيح". وهذا هو السبب فى أن الأسئلة الرئيسية فى الفيلم مطروحة فيما يتعلق بالارتباك حول الهوية، ويشرح شاهين:

> **من قتل من؟ هل محمود وسيد أخَوان؟ وأيهما قتل الآخر؟ أم أنهما إنسانان كلاهما يشبه الآخر جسديًا؟ عندما صنع الفيلم كان من الضرورى، سياسيًا واجتماعيًا، أن تروى القصة بهذا الشكل.. لقد كنا مستنزفين ومشوشين جدًا، وكان حتمًا أن يبنى الفيلم على نحو مماثل(٥٤).**

يجرى الفيلم إلى حد بعيد كقصة بوليسية؛ لأن الحبكة مبنية بطريقة تشدد على التعارضات والتشوشات التى تَسِم حياتىْ الأخويْن المفترضين، ويبتعد بناء الفيلم عن بناء أفلام شاهين المبكرة فى أنه يقلل إلى حد كبير من اعتماده على السرد الخطى الكلاسيكى؛ فهو مبنى حول هلوسات الشخصية الرئيسية، وبدلاً من اعتماده على القواعد الخطِّية للسبب والنتيجة فيما يتعلق بالقصة، يجاور الفيلم بين لحظات ووقائع متعارضة فى حياتىْ الشخصيتين المزدوجتين لمحمود وسيد وعلاقتيهما الغامضتين بشريفة.

يُقوِّى الفيلم أسلوبيًا إحساس الفقد والقلق، الذى سوف يصبح ملمحًا مهمًا أكثر فأكثر فى أفلام شاهين التالية، ويُعبِّر عن هذا الإحساس من خلال اعتماده على مشاهد الفانتازيا والأحلام، وتفجُّرات تيار الوعى، وعودات الماضى فى الأحداث التخيلية، والتوليف القلق والاستخدام المتكرر لضوء أحمر مُنذر، وكل هذا يقدَّم مقرونًا بسرد معقد للقصة يقاوم أى معنى واضح لبداية أو وسط أو نهاية، والشخصيات تكون أحيانًا رمزية فيما يتعلق بالتنوع الاجتماعى والسياسى داخل المجتمعات العربية.

ولكنها أيضًا غير مقيدة فى مدى تفاعلها مع المواقف الخاصة، ويحاجُّ كمال رمزى بأن شخصيات شاهين بعد "الاختيار" أصبحت واقعية بقوة، ولكنها أيضًا لا يمكن التنبؤ بها شأنها شأن التغييرات الهيولية التى كانت تحدث على المستويين الاجتماعى والسياسى، وذلك بأن يجعلها فى نهاية الأمر أجزاء طبيعية من التفسير التاريخى المنطلق للمخرج(٥٥).

لا شك فى أن جانبًا مهمًا من تفرُّد الفيلم هو الأصالة فى لغته السينمائية واعتماده المحدود على الحوار، وكما يشير أحد النقاد فإن الفيلم بكامله تقريبًا يشبه لوحة زيتية تعبيرية ذات أنساق لونية قوية، ويستفيد الفيلم من حركة آلة التصوير الفعالة وتكوينات الصورة والزوايا، ولكنه لا يلقى بالفعل قبولاً من جانب جمهور التيار الرئيسى(٥٦).

ورغم الاستقبال الحماسى الذى تمتع به الفيلم من جانب معظم نقاد السينما المصريين والعرب، فإن كثيرًا منهم أشاروا إلى فشله فى الارتباط مع الجمهور. وكان مشاهدون يقفون أثناء العروض فى منتصف الفيلم تقريبًا ويبدءون فى الشكوى لعدم فهمهم أى شىء(٥٧)، وهناك تفسير آخر للعداء الذى قوبل الفيلم به من جانب الجمهور قد يكون له علاقة بطريقة حرمانه من أى فرصة للاندماج مع شخصياته: "كل الشخصيات وبالنسبة لكل النوايا والأغراض كانت حقيرة، وعلى هذا النحو فشلت فى إعطاء أى معنى للأمل"(٥٨).

واشترك عدة نقاد فى الرأى حول فكرة أنه رغم النوايا الطيبة للفيلم فإنه افتقد الشفرة (اللازمة) لتوصيل رسالته المقصودة إلى الناس، وطبقًا لدرويش برجاوى «الاستخدام المتناقض للأسلوبين الواقعى والسيريالى" أخفى انتقاد الفيلم المهم لأزمة بعض مثقفينا كما انعكست فى شخصياتهم المزدوجة، والفيلم فى النهاية اختُزل فى "تجربة عقلية افتقدت التماسك الفنى والمضمونى"(٥٩).

ومع ذلك، لم ينظر كل النقاد إلى تعقد الفيلم كدليل على عدم قدرة شاهين على توصيل رسالته؛ فسامى السلامونى، مثلاً، حاول إثبات أن شاهين أثبت مرة ثانية ومن جديد أنه المخرج المصرى الوحيد الذى يظل على ضوء "الحالة الحالية من الجمود والكسل العقليين" قادراً على صنع فن عظيم، وعند السلامونى أن تلك المهارة مطلوبة لتحدِّى "الاتجاهات السائدة التى يعانى منها جمهورنا [العربى] الآن [عام ١٩٧١](٦٠). ويحاول السلامونى إثبات أن الحساسية الأصيلة عند شاهين تجاه الآمال والهموم المصرية تجبره على التحذير من التشوش عن طريق توضيح عواقبه العدمية:

> **يظل شاهين، أكثر من أى واحد تلقى تعليمه السينمائى فى مصر، فنانًا مصريًا حتى النخاع وذا حساسية هائلة تجاه القضايا والهموم المصرية، ولكى أكون واضحًا فالمصرى ليس مصريًا باللغة واللهجة بل بالالتزام الجاد تجاه مصر، وبالتعامل مع مخاوف المصريين وآمالهم؛ ولهذا فإن تفرد شاهين ليس بتقنياته بل بالأحرى بتعهده المتواصل والمستميت بقول شىء ما ذى معنى عن مجتمعه، وهذا يفرِّق بوضوح بين أوقات تكون الأمور فيها واضحة تقريبًا وأوقات تكون الأمور فيها مشوشة وغير مؤكدة.. ويعطى شاهين معنى لهذه التقلبات فى أفلامه. فى "الاختيار" وصل شاهين إلى نضجه الفكرى والسياسى فى وقت بدأت فيه حالة الأمور فى مصر عام ١٩٧٠ تجبره على عمل اختيار بين سيد، المثقف الانتهازى، ومحمود البحَّار الحر والشجاع والأمين.. والاثنان هما الشخص ذاته، وهو ما يعنى أنهما يمكن أن يكونا أى واحد منَّا، وهذا هو السبب فى أن "الاختيار" هو فيلم صنع من أجلنا(٦١).**

يشارك رفيق الصبان السلاموني في الرأى، معتبراً الصراع بين الشخصيتين المتنافستين، وموت محمود البوهيمى- الذى يبحث عن العفوية والعاطفة بدلاً من حياة الترف- رسالة عن عصرنا، وهو عصر يصبح مستحيلاً فيه وعلى نحو متزايد التوفيق بين النموذجين(٦٢). وبينما يعبِّر الصبان عن فهمه لدمج شاهين "عناصر غير ضرورية من أسلوب الفيلم البوليسى الهوليوودى" إلا أنه يعتبر الفيلم إنجازًا كبيرًا، وخصوصًا على مستوى إتقان شاهين الأصيل للتقنية السينمائية(٦٣).

من جانبها، اعتبرت أمينة حسن الفيلم، وبالدرجة الأولى، تعليقًا على مشكلة "عدم قدرة المثقفين البرجوازيين المصريين على تمثيل طموحات الجماهير الشعبية، والحيرة الانتهازية [لهذه الطبقة] فى الخلط بين القبض على السلطة والمنفعة الشخصية(٦٤)، وعلى نحو مماثل رأى سمير فريد أن "الاختيار"، وعلى نحو أكثر دقة، اتِّهام للمثقفين المصريين بعدم قدرتهم على استيعاب الاحتياجات المتغيرة لمجتمعهم وبلدهم فى الفترة التى أعقبت هزيمة ١٩٦٧، وهو يحاجُّ بأن التصوير غير المتعاطف لسيد يؤدى وظيفته كانغماس متدنٍ فى الذات بجسارة- وتفرد- فيما يغامر شاهين. ومع ذلك، فالأكثر أهمية أن عكس شاهين لآماله ورغباته ومخاوفه وقلقه الشخصى يقدم دليلاً واضحًا على نوع المعضلة التى عاناها معظم المثقفين المصريين والعرب قبل حرب ١٩٦٧ وبعدها، وهو نوع من المعضلات أجبرهم على عمل خيارات.

ويرى سمير فريد أن سيد يمثل "مثقفًا برجوازيًا نموذجيًا يبحث عن السلطة، ومستعداً لبيع روحه من أجل شقة مترفة، وسيارة، ورحلة إلى باريس، وأنه مستعد أيضًا لقتل أفضل ما لديه: كرامته وأمانته"(٦٥).

وبينما ينتقد سعد الدين توفيق "الاختيار" لصعوبة بنائه، فإنه يعترف بأن كثيراً من المشاهدين استمتعوا تمامًا بأصالة هذه المغامرة السينمائية، وهو يشيد أيضًا ببداعة شاهين فى نقلها لتعبيره السياسى: "الفيلم قدم تحذيراً وتنبيهًا بخطر قادم". ونهاية الفيلم تجسد هذه الرسالة بأسلوب حِرَفى على نحو جميل، حين نُترك مع الأضواء الحمراء الخاطفة لعربة إسعاف. "التلكؤات الحمراء الخاطفة لفترة طويلة، وعدم ظهور كلمة النهاية.. إشارة واضحة على مقاومة شاهين لـ'نهاية' كهذه"(٦٦).

وفى وقت صنع شاهين لفيلم "الاختيار" كان قد اكتسب شهرة باعتباره صانع أفلام واعيًا سياسيًا، يحمل عمله، بطريقة ما أو بأخرى، نوعًا ما من رسالة جادة. وإنجازاته فى فيلمى "جميلة" و"الناصر صلاح الدين" وكذلك فى "الأرض" الأقل نجاحًا والأكثر مع ذلك تقديرًا، صادقت على هذه الشهرة، وشكلت الطريقة التى كانت سوف تُستقبل وتُفسَّر بها أفلامه بعد ذلك من جانب نقاد السينما المحليين والجمهور على السواء، وبناء على ذلك حين عرض "الاختيار" تركزت توقعات النقاد وتركز انتباه الجمهور على حل حبكة الفيلم الملتوية وكذلك حل مغزى لغزه السياسى.

على المستوى السطحى، تشير القصة إلى الازدواجية بين المثقفين الذين يعزلون أنفسهم عن عالم الواقع- وحتى عن تاريخهم الفكرى الخاص- وعن أناس الطبقة العاملة الذين يظلون مخلصين لجذورهم الثقافية الجماعية، ولكن البعد الرمزى للقصة يشمل خطابًا أوسع؛ فقد قدم "الاختيار" قراءة متبصِّرة ومركَّبة لمختلف جوانب الروح العربية فى الفترة التى أعقبت هزيمة ١٩٦٧، والتفسخ التدريجى لدور عبد الناصر المحورى فى توفير معنى لهدف وتجسيد مشروع التحرر القومى العربى.

وفى هذا الصدد، عَكَس الفيلم عدم اليقين، ونزعة الشك وخيبة الأمل المتزايدة فى تلك الفترة، وعلاوة على ذلك فعندما كان شاهين يعمل فى فيلم "الاختيار"، كان العالم العربى يدخل مرحلة نزاع داخلى، وقبل وفاته بالضبط فى سبتمبر ١٩٧٠ عقد عبد الناصر مؤتمرًا خاصًا للجامعة العربية لمعالجة الصدامات الدامية بين المقاومة الفلسطينية الناشئة حديثًا والجيش الأردنى، وتوفى عبد الناصر إثر قيامه بتوديع أحد القادة العرب فى المطار وعقب انتهاء المؤتمر. بعد طردها من الأردن ورحيلها إلى لبنان، كانت المقاومة الفلسطينية بسبيلها لأن تصبح عنصر عدم استقرار فى بلد كانت حرب أهلية سوف تتفجَّر فيه عام ١٩٧٥. وعلاوة على ذلك فعدم الاستقرار فى المنطقة اتَّخذ شكل النزاع الداخلى والانقسامات المتزايدة بين البلاد العربية.

يؤكد فيلم شاهين ازدراء الكاتب سيد لأخيه الجسور، علاوة على القيود والشكليات التى يتسم بها أسلوب حياته البرجوازى. وعلى مستوى ما يعمل الفيلم كتلميح إلى معضلة المثقفين العرب فيما يتعلق بدورهم داخل واقع الاضطراب الاجتماعى والسياسى الذى يجتاح بلدانهم وأمتهم، وفى هذا الصدد يتأمل شاهين دوره الشخصى باعتباره مثقفًا عضويًا، أصبح شاكًّا فى الاتجاه الذى يوشك أن يسلكه أثناء فترة معقدة من تاريخ أمته. ويصف إبراهيم فوَّال كيف يُسقط شاهين قلقه وتشوشه الخاصَّين على شخصية سيد بالإشارة مباشرة إلى سيد باعتباره كاتب فيلم "باب الحديد":



فيلم "الاختيار": معضلات مثقفى ما بعد الثورة

تصوير: صبحى بسطا

فى اتهامه للمثقف المصرى، لا يبرئ شاهين نفسه، ويكشف المشهد الذى يجرى فى وزارة [الثقافة] هذا تمامًا، حين يذهب سيد إلى هناك للسؤال عن دعوته لحضور مؤتمر أدبى خارج البلاد، ويجد موظفًا متأثرًا للغاية بكتاباته إلى الحد الذى يجعله يستعلم منه عن مصادر كل الشخصيات الفنية فى أعماله الدرامية، وراح يسأله: "وقناوى.. وهنومة الفاتنة، أين التقيت بهؤلاء الناس الرائعين؟، وأولئك الخبراء بسينما شاهين يعرفون أن قناوى وهنومة هما الشخصيتان الرئيسيتان فى فيلم "باب الحديد".. فى "الاختيار" يقدَّم سيد بوصفه مؤلف ذلك السيناريو ؛ وفى الواقع شاهين هو مؤلف الفيلم(٦٧).

لكن شاهين يجاور أيضًا بين أسلوب حياة سيد الفظّ وأسلوب حياة محمود الحر والواقعى، وبينما تبدو شخصية محمود، على السطح، ببساطة شخصية إنسان يختار النأى بنفسه عن المسئوليات والالتزامات، فإن السياق الذى قُدِّم فيه يجعل موقفه تعبيرًا عن الأصالة والأمانة والقوة فى تضاد جوهرى مع المظهر الكاذب لأخيه، وبقدر ما يصبح نموذجًا لأولئك الذين يقاومون إغراءات انتهازية البرجوازية الصغيرة، يقدم دور محمود الأمل فى إعادة تأييد الأصالة الإنسانية ضد النزعة الاستهلاكية الرأسمالية.

فى مشهد يجرى داخل السيرك نشاهد صبيًا يصرخ بعد أن فقد سيطرته على البالون الذى أعطاه محمود له، وبينما كان البالون يطير بعيدًا، راح محمود بلطف يمسح دموع الطفل ويسمح لبالونه هو شخصيًا بالإفلات من يده والانطلاق نحو السماء، وتُحرِّر بعدئذ اثنتان من النساء القريبات بالونتيهما، وسرعان ما يفعل باقى الأطفال الشىء ذاته وتمتلئ السماء بجمال ألوان عشرات البالونات.

إن قدرة محمود على مؤازرة الطفل تتبدى من خلال السماح له بالارتباط بالأطفال بسهولة جداً، ورؤية الجمال فى الأشياء البسيطة فى الحياة، وحتى فى حمايتها له من الهوس بالترف الضحل، كما نلاحظ فى مشهد كرة القدم؛ فمحمود يلعب كرة القدم مع بعض الأطفال بالقرب من رصيف الميناء، وعندما تصل إليه الكرة يوقفها ويسددها بقوة إلى الخلف فى اتجاه الأطفال، وفى اللقطة التالية نجد "سيد" محاطًا بمجموعة من الموظفين من أصحاب المقام العالى حول طاولة اجتماعات، وتنزلق كرة على الطاولة فى اتجاهه، فيمسك بها محمود بهدوء ويسلمها إلى مساعده الذى يأخذها ويحبسها فى خزانة.

على مستوى آخر، يطور شاهين رسمًا معقَّداً لشخصيتى سيد ومحمود باعتبارهما نموذجين أوليين لطبقتيهما البرجوازية والعاملة على التوالى، ولكن بدلاً من أن يشير الفيلم ببساطة إلى الازدواجيات، فإنه يقدم علاقة الحب/ الكراهية الرمزية بين الأخوين/ الطبقتين، وهى علاقة تعكس الشكل الجديد للتلاعب الذى تطرحه طبقة جديدة، هم الأثرياء الجدد، وهى جماعة قوية تعرف كيف تجتذب تعاطف الطبقات العاملة والمهمشة فى المجتمع حيث إنها الطبقات التى جاءت منها، وبالنسبة لسيد فإن خبرات أخيه فى الحياة تزوده بالإلهام فى قصصه - ومن ثم تمدُّه بالموارد المالية التى تدعم أسلوب حياته الشخصية وطموحاته، وعلاقتهما التكافلية تعكس ما يتقاسمه كثيرون، هم الآن فى القمة، "كونهم قادرين على تسلق السلم الاجتماعى ويسلكون ويعيشون الآن فى القمة، "كونهم قادرين على تسلق السلم الاجتماعى ويسلكون ويعيشون الآن بوجهين وقناعين"(٦٨).

اهتمام محمود بشريفة زوجة أخيه يعكس حلمه بأن يصبح عضواً فى الطبقة العليا، بكل ما يستتبع هذه المكانة من مزايا. وشريفة، الابنة لبيروقراطى عالى المقام فى وزارة الثقافة له علاقة وثيقة بمحمود، تتصرف كوسيط بين

الطبقتين، ولكنها فى نهاية الأمر غير قادرة على تحديد أو فهم مكان انتمائها: فهى مثل زوجها تقاوم الروابط الصارمة مع طبقتها المتبنَّاة، غير أنها لا تجد متعة داخل الطبقة التى أتت منها، وتبقى وحيدةً بتناقضاتها الخاصة، والتى هى رمز على عدم قدرتها على حل التناقض الظاهرى لهويتها الطبقية الغامضة، وتعكس شخصيات أخرى فى الفيلم منطقًا مماثلاً؛ فعلاقة الحب/ الكراهية بين فرج، ضابط الشرطة المحنَّك، ومساعده الشاب رءوف تؤدى وظيفة كعلاقة موازية أخرى للرابطة بين الأخوين، علاوة على التناقضات القائمة التى تفسد محاولات شريفة لتحقيق ذاتها.

يتأمل الفيلم قضية الطبقة والقلق الطبقى كذريعة لفهم الفعاليات المتناقضة فى سياسة ما بعد الاستعمار، وفى هذا الصدد يطرح "الاختيار" السؤال عما إذا كانت فعالية التركيبة السياسية بكاملها قادرة على استرداد دور ثورى فى تقدُّم أهداف التحرر الوطنى والاجتماعى:

> **لا يتحدث الفيلم عن الصراعات الاجتماعية مثل فيلم "الأرض"، ولا يتحدث عن الفساد الحكومى مثل فيلم "العصفور"؛ لكنه بالأحرى يتحدث عن نظام اجتماعى بكامله، بكل مبرراته وطرق تفكيره وقيمه وسلوكياته الجديدة. إنه نظام يقدِّم برنامجًا سياسيًا واقتصاديًا مختلفًا عن برنامج النظام القديم، ولكنه بالفعل غير قادر أيضًا على أن يفارقه.. يكشف شاهين حقًا هذه المعضلة ويشير إليها لأول مرة فى السينما العربية[٦٩].**

تأكيد شُميط المغزى السياسى للفيلم له أهمية كبيرة. ومع ذلك، يتساوى فى الأهمية ملاحظة أن الفيلم مثَّل حداً فاصلاً فى كيفية تقديم شاهين لأفلامه؛ فمن ناحية كان شاهين يستجيب لظهور معالجات جديدة للثقافة الشعبية عبر العالم، قدمت آمالاً

متجددة فى خلق نماذج إنتاج وتلقٍّ توفر بدائل للثقافة الشعبية ذات الاتجاه السلعى، ومن ناحية أخرى طرح الفيلم شكلاً محدداً من الثقافة الشعبية التى، رغم إنشائها بتقاليد النوع الكلاسيكية للفيلم البوليسى، نقلت هذه التقاليد للنوع (السينمائى) من خلال غموض حبكة، ومن خلال أساس لفعالية تلقٍّ مثيرة للاهتمام وأشد نشاطًا، وداخل نطاق هذه البقايا لنوع (سينمائى) مُدمَّر يتخذ الفيلم مغزى أيديولوچيًا تعبيراً عن الممارسات السينمائية الجارية، والتزم شاهين داخل هذه النطاقات بقضية الثقافة الشعبية بأسلوب مثير للاهتمام، وبتفضيله التصديق على التقاليد السينمائية الشعبية فى معالجة غير قابلة للجدال، دمَّر "الاختيار" وأعاد، فى النهاية، بناء قوة تدمير جديدة لتلك التقاليد، ولم يتردد الفيلم فى استخدام حالة التشوش داخل العالم العربى فيما بعد الحرب؛ كنقطة انطلاق لنوع مختلف من الثقافة الشعبية التى أدرك شاهين أنها بحاجة إلى إعادة تنشيطها.

المرحلة الجديدة التى كانت تغامر خلالها حركة التحرر الوطنى العربية اختلفت جذرياً عن مرحلة خمسينيات وستينيات القرن الماضى، والبساطة التى اتسمت بها نظرة الكثيرين للصراع ضد الاستعمار ولفكرة التغيير الاجتماعى كانت نهايتها قد حانت، وغير الخطاب السياسى على نحو متزايد تأكيده تجاه إعادة الاختيار وإعادة التقييم والنقد الذاتييْن، وداخل نطاق ذلك النموذج بدا أن النماذج الخطِّية واضحة المعالم؛ لالتزام الثقافة الشعبية بأفلام ملتبسة سياسيًا، لم تعد كافية.

الهوامش

(١) فريد، "دوريات السينما المصرية"، ١٢.

(٢) المرجع السابق.

(٣) المرجع السابق.

(٤) المرجع السابق، ١٣.

(٥) فايد، الثورة فى السينما المصرية، ٤٧ – ٤٨.

(٦) درويش، صناع الأفلام فوق النيل، ١٣.

(٧) فريد، أضواء على سينما يوسف شاهين، ١٤.

(٨) أبو شادى، السينما والسياسة، ٥٥ – ٥٦.

(٩) المرجع السابق.

(١٠) المرجع السابق، ٥٦.

(١١) السلامونى، "الأرض.. ذكريات من الأيام الجميلة"، ٢٨.

(١٢) Armes, Third World Film Making and the West, 201 - 202.

(١٣) المرجع السابق، ٢٠٢.

(١٤) فريد، أضواء على سينما يوسف شاهين، ١٤.

(١٥) فريد، أضواء على سينما يوسف شاهين، الاقتباس مستمد من حوار مع المخرج عام ١٩٧٦، ٣٠.

(١٦) Fawal, Yossef Chahine, 70 - 71.

(١٧) عثمان، دائرة مستديرة.

(١٨) الحضرى، نقد فيلم فجر يوم جديد، ٩٣.

(١٩) المرجع السابق.

(٢٠) عثمان، فجر يوم جديد فى الميزان، ٢٣ – ٢٥.

(٢١) فؤاد، "فجر يوم جديد"، ٤٨ – ٤٩.

(٢٢) فريد، أضواء على سينما يوسف شاهين، ١٦.

(٢٣) الإمام، "ملاحظات سريعة على فيلم جيد"، ١٣.

(٢٤) حليم، فجر يوم جديد، ٢٥.

(٢٥) عثمان، "فجر يوم جديد فى الميزان"، ٢٤.

(٢٦) الحضرى، نقد فيلم فجر يوم جديد، ٩١.

(٢٧) الخورى، "فجر يوم جديد للسينما العربية"، ٣٨.

(٢٨) فريد، أضواء على سينما يوسف شاهين (من حوار مع المخرج عام ١٩٧٦)، ١٢٧.

(٢٩) عثمان، "فجر يوم جديد فى الميزان"، ٢٥.

(٣٠) المرجع السابق.

(٣١) شُمَيِّط، يوسف شاهين، ٤٧.

(٣٢) المرجع السابق.

(٣٣) فريد، أضواء على سينما يوسف شاهين، ١٨.

(٣٤) نصرى، "شاهين شاعر الجماهير"، ٧٦.

(٣٥) دياب، يوسف شاهين.

(٣٦) المرجع السابق.

(٣٧) المرجع السابق.

(٣٨) المرجع السابق.

(٣٩) نصرى، "شاهين شاعر الجماهير" ٧٦. رغم أهمية أن نلاحظ وجود نسخة أصلية للفيلم تستحق التقييم، فإن هذا الكتاب سوف يركز على نسخة العرض العام. ومع التسليم بالتشديد فى هذا الكتاب على الصدى السياقى لسينما شاهين، فإن عنصر التلقى للنسخة الرسمية حاسم حقًا فى توجُّه الفيلم باعتباره منتجًا ثقافيًا، شكل خطابًا عامًا فى زمنه فى مصر والعالم العربى.

(٤٠) عبد الجواد، "جريمة فنية خطيرة"، ١٠.

(٤١) "جبر"، "فيلم يوسف شاهين الجديد"، ٣٨.

(٤٢) صبحى، "البحث عن الناس"، ٤٥.

(٤٣) الفيشاوى، "الفلوس والنيل"، ٣٥.

(٤٤) عودة، "الناس والنيل"، ١٣.

(٤٥) المرجع السابق.

(٤٦) Armes, The Third World Film Making and the West, 248.

(٤٧) Fawal, Yossef Chahine, 76.

(٤٨) Armes, The Third World Film Making and the West, 248.

(٤٩) المسناوى، "شاهين يجد صوته الخاص"، ٤٨.

(٥٠) حسن، "التعبير عن النجاح"، ٥٧ – ٥٨.

(٥١) نصرى، "شاهين شاعر الجماهير"، ٧٦.

(٥٢) أبو شادى، "قراءة فى ثلاثية الهزيمة"، ٥٣.

(٥٣) Armes, Third World Film Making and the West, 249.

(٥٤) شوقى، "سينما يوسف شاهين"، ١١٤.

(٥٥) رمزى، "عمق الجذور"، ٥٨.

(٥٦) نظمى، "عندما نمثل شخصية غير شخصيتنا"، ١٠.

(٥٧) توفيق، "من هو الذى يعتبر؟"، ١٩.

(٥٨) المرجع السابق.

(٥٩) برجاوى، "الاختيار"، ١٥.

(٦٠) السلامونى، "الاختيار".

(٦١) المرجع السابق.

(٦٢) الصبان، "ثلاث حقائق حول الاختيار".

(٦٣) المرجع السابق.

(٦٤) أمينة، "التعبير عن النجاح"، ٦١.

(٦٥) فريد، "الاختيار".

(٦٦) توفيق، "من هو الذى يعتبر؟"، ١٢.

(٦٧) Fawal, Youssef Chahine, 93.

(٦٨) شميط، يوسف شاهين.

(٦٩) المرجع السابق.

الفصل الخامس

المخرج الضال

موت الرئيس عبد الناصر المبكر فى الثانية والخمسين من عمره فى سبتمبر ١٩٧٠ أصاب مصر بصدمة على نحو غير مسبوق؛ فقد مات بعد اختتام مؤتمر للقادة العرب لمناقشة الصدامات بين الجيش الأردنى والمقاومة الفلسطينية، واعتبرت جنازته فى اليوم التالى الجنازة الأضخم فى التاريخ؛ إذ شارك فيها أكثر من خمسة ملايين مصرى، وأرسل موت عبد الناصر موجات صدمات عبر العالم العربى، وأشار إلى بداية عهدٍ جديدٍ فى التاريخ العربى المعاصر، وكانت حكومة الرئيس أنور السادات الجديدة تتخلى تدريجياً وبثبات عن كثير من السياسات اليسارية - القومية والاشتراكية التى تبنتها ثورة عبد الناصر، وهذه التحولات السياسية كانت بسبيلها لأن ترجِّع أصداءها، فى نهاية الأمر، عبر المنطقة العربية وتؤدى إلى انحدار متواصل فى تأثير وقوة الجماعات السياسية ذات التوجه القومى العربى الشامل اليسارى والجماعات ذات التوجه الماركسى فى المنطقة.

وساهمت العلاقات السياسية الجديدة التى أُعيدت إقامتها بين مصر والولايات المتحدة فى تغيير مواقف الحكومات العربية من المعضلة الفلسطينية، وتمهيد الطريق لخطاب رسمى يدافع عن تطبيع العلاقات بين مصر وإسرائيل، ورغم النجاح النسبى للجيشين المصرى والسورى فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ ضد إسرائيل، فإن الأحداث التى

تلت الحرب تسببت فى انقسامات خطيرة بين البلدان العربية، وخصوصًا ضد توقيع السادات على معاهدة كامب ديڤيد مع إسرائيل.

أحدثت هزيمة ١٩٦٧ وموت عبد الناصر عام ١٩٧٠ تغييرات سياسية كبيرة فى العالم العربى، وأدت التغييرات السياسية على المستويين القومى والدولى إلى تبدلات على المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. وفى مصر، كانت التحالفات الدولية مع الاتحاد السوڤيتى والتأكيد الشديد على دور حركة عدم الانحياز (المكونة أساسًا من بلدان العالم الثالث الناشئة حديثًا بعد الحكم الاستعمارى) تُستأصل تدريجيًا بإنشاء تحالف جديد مع الولايات المتحدة. وفى الداخل، حلَّت سياسة الحكومة المصرية الموجهة للمشروع الحر والانفتاح محل السياسات السابقة التى فضلت التدخل الحكومى ذا التوجه الاشتراكى فى المجالات الاجتماعية والاقتصادية.

وعندما بدأت هذه التغيُرات تتشكل فى مصر- البلد العربى الأكبر والأشد تأثيرًا- بدأ ارتباك عام وافتقاد إلى التوجه يترسخ فى بلدان عربية أخرى. وكان لبنان، البلد العربى الأكثر حصانة فى المنطقة، وهو ما يعزى إلى توازنه الدينى والسياسى الحساس، إلى جانب وجود أعداد كبيرة من اللاجئين الفلسطينيين، علاوة على نزاعات سياسية متنامية بين قوى محلية، بدأت فى التحول إلى حالة جديدة وخطيرة على الأمة. ومع الشكوك السياسية الجديدة، والقوى الداخلية المختلفة التى كانت تتنافس للمطالبة بأرض جديدة، وبحلول عام ١٩٧٥ انغمس لبنان فى حرب أهلية خطيرة استمرت خلال غزو إسرائيل عام ١٩٨٢، الذى رافقه احتلال أجزاء من البلاد حتى عام ٢٠٠٠.

وقد مثلت فترة ما بعد عبد الناصر مباشرة مرحلة جديدة بالنسبة للصناعات الثقافية المصرية، والمثقفين المصريين والعرب، وبعد حرب أكتوبر بدأت حكومة السادات فى تنفيذ سياسات تهدف إلى الإلغاء التدريجى للمشروعات الاقتصادية والاجتماعية المدعومة من قبل الحكومة، وتشجيع المشروعات الخاصة عمومًا، وأدت هذه السياسة إلى إعادة خصخصة الكثير من مكونات القطاع العام.

ورغم النجاحات الكثيرة للسينما المصرية، والالتزام الفكرى والفنى والسياسى لكثير من صانعى الأفلام، فإن الصناعة لم تكن قادرة على توفير أساس عملى لنموها من الوجهة التجارية، وكانت الصناعة السينمائية المصرية تجتاز صعوبات بسبب التأثير المتزايد للتليفزيون، الذى أُدخل إلى مصر فى أوائل ستينيات القرن الماضى، كما أن عدد دور العرض السينمائية فى مصر "بدأ فى الانحدار التدريجى، من ٣٥٠ داراً عام ١٩٥٥ إلى أقل من ٢٥٠ داراً بعد ذلك بعشرين عامًا [١٩٧٥]"(١)، ويقترح روى أرمز أنه رغم استمرار الضرائب على الأفلام الأجنبية فقد:

> **تم الحفاظ على مستوى عال من تدفق الواردات من الأفلام الأجنبية المقترن بالإبقاء على الضرائب على تذاكر السينما، ونتيجة لهذا وصلت الخسائر الناتجة عن تنظيم الدولة إلى نحو خمسة ملايين جنيه مصرى، مما أدى إلى توقف فعلى لإنتاج الدولة فى أوائل سبعينيات القرن الماضى، حتى قبل تلمس آثار سياسات أنور السادات الجديدة والمختلفة(٢).**

وبينما كانت خصخصة الاقتصاد تسير بسرعة فى معظم القطاعات، فإن الكثير من القطاع الثقافى، والذى يشمل الوسائط والإنتاج السينمائى، ظل إلى حد بعيد تحت السيطرة المؤسساتية والسياسية للحكومة.

وعندما فشل جيل جديد من العاملين المهرة فى التليفزيون والسينما فى تحقيق أية شهرة دولية ذات مغزى، وتحول الجيل الأقدم من صناع الأفلام على نحو متزايد إلى الإنتاج الأجنبى، بدأت هيمنة السينما المصرية تتضاءل:

> **كان الوضع متفاقمًا بسبب الصعوبات التى لاقاها المخرجون الأقدمون وهم يعملون فى مصر أثناء حكم السادات؛ فالأفلام الثلاثة التى صنعها شاهين فى أواخر سبعينيات القرن الماضى**

أنتجتها جميعها شركة الإنتاج الجزائرية التابعة للدولة أونسيك ONCIC، وتوفيق صالح بعد صنعه لفيلم "المخدعون" (١٩٧٢) فى سوريا، عن قصة "رجال تحت الشمس" للكاتب الفلسطينى الشهير غسان كنفانى، ذهب إلى العراق ليصبح عميدًا لمعهد السينما فى بغداد، كما أن فيلم أبو سيف الروائى الوحيد منذ عام ١٩٧٨ كان "القادسية" الذى صنع فى العراق عام ١٩٨٠[٣].

على المستوى السياسى، كانت الحكومة منكبة على إبعاد البلاد عن السياسات القومية وذات التوجه اليسارى المرتبطة بالفترة الناصرية، واستُخدم الفساد البيروقراطى لحكم عبد الناصر والتجاوزات السياسية القمعية فى الهجوم على وجهات النظر الأيديولوچية الاشتراكية والقومية العربية الشاملة بكاملها.

وفى السينما، كانت حصيلة هذا التحول الأيديولوچى ظهور أنواع جديدة من الأفلام، من بينها تلك الأفلام التى استهدفت سياسات عبد الناصر الاشتراكية وما أصبح يعرف عمومًا باسم "مراكز القوى" التابعة لها، وهو مصطلح ارتبط بزمن جهاز الأمن الداخلى فى الحكم السابق"[٤]. وعلاوة على ذلك، كان النظام الجديد يبحث عن حلفاء جدد فى صراعه ضد اليسار المصرى، وبدأ زواج مصلحة مع الأصولية الإسلامية يتمادى فى الهجمات على العقلانية ذات التوجه اليسارى:

فى عام ١٩٧٢ فرضت حكومة السادات قيودًا صارمة على ما يشاهد أو يسمع فى المسرح والسينما، وجمعت معًا وبلا تمييز بين كل الأفلام الأجنبية والمصرية، وسمحت فقط بما هو ملائم للمشاهدين من كل الأعمار؛ فالأطفال والبالغون عوملوا وكأن لديهم العقلية والذائقة ذاتهما، وفى يوم ١٤ يونيو ١٩٧٢ ذاته، وعلى نحو ساخر، أعلن نقاد السينما المصريون إنشاء جمعيتهم الخاصة، التى تعهدت بالدفاع عن حرية التعبير[٥].

منذ منتصف سبعينيات القرن الماضى أصبح عمل شاهين أكثر جرأة فى موضوعاته وتجريبه الأسلوبى، وبعد النجاح الكبير لفيلمه "العصفور" (١٩٧٣)، وهو إنتاج مشترك مع مؤسسة أونسيك الجزائرية، والذى يعالج الآثار الساحقة لنكسة ١٩٦٧ (الهزيمة فى الحرب مع إسرائيل)، صنع شاهين فيلمه الموسيقى الكئيب والمشحون سياسيًا "عودة الابن الضال" (١٩٧٦) الذى صوَّر النزاع بين العرب والحروب فى فترة ما بعد عبد الناصر، وأُنتج هذا الفيلم أيضًا بالاشتراك مع المؤسسة الجزائرية للإنتاج التابعة للحكومة، وأشار إلى اعتماد شاهين المتزايد على الإنتاج الأجنبى، وانتقاله لإنشاء إنتاجه السينمائى المستقل الخاص وشركة توزيعه.

بعد إنتاج فيلم "العصفور" مباشرة أنشأ شاهين شركة "مصر العالمية" مع ابن اخته جابريل خورى، ومن ذلك الوقت أنتجت الشركة أفلامًا لشاهين ولصناع أفلام مستقلين آخرين، ووفرت ممارسات الشركة التجارية الحصيفة لشاهين الأساس التمويلى البديل الذى احتاجه للبقاء إثر انهيار القطاع العام المصرى، كما استمرت فى توفير دعم بدء المسيرة المهنية لصناع أفلام مصريين ناشئين منذ ذلك الحين، وحصلت الشركة، بعد ذلك، على دعم مالى من وزارة الثقافة الفرنسية ومن التليفزيون الفرنسى أتاح لشاهين صنع أفلام أكثر تكلفة، تشمل "الوداع يا بونابرت!" (١٩٨٥) و"إسكندرية كمان وكمان" (الذى عرض عالميًا تحت اسم "إسكندرية من جديد وإلى الأبد" وأيضًا تحت اسم "إسكندرية مرة بعد أخرى" ١٩٩٠)، و"المهاجر" (١٩٩٤) إلى جانب أفلام أخرى.

الأزمة والمرونة فى «العصفور»

يقوم فيلم "العصفور" على فضيحة حقيقية أشارت إليها الصحافة المصرية المعاصرة بأنها "قضية اللصوص الكبار واللصوص الصغار"، وظهر هذا الوضع قبل

حرب ١٩٦٧ بالضبط، ومن بدايته يفسِّر "العصفور" أحداثًا متوازية؛ فهو يبدأ بصور من عناوين الصحف من أيام ما قبل اندلاع حرب ١٩٦٧، وتركز العناوين أساسًا على التوترات المتزايدة مع إسرائيل، ولكن قصة إخبارية بحروف أصغر تشير إلى "أبو خضر"، وهو رجل مطلوب للعدالة يختبئ في صعيد مصر، ونسمع في الخلفية صوت المغنى ومؤلف الأغانى المصرى اليسارى الشيخ إمام يردد لحنًا سوف نسمعه مرارًا على امتداد الفيلم، "... ورفاق مسيرة عسيرة وصورة حشد ومواكب...".

فيلم "العصفور" القائم على قصة الكاتب اليسارى لطفى الخولى، والذى اشترك أيضًا فى كتابة السيناريو مع شاهين، تقع أحداثه فى بضعة أيام قبل وأثناء وبعد حرب يونيو ١٩٦٧. يُرسَل رءوف، وهو ضابط شرطة شاب، إلى قرية فى صعيد مصر لتحرى



فيلم "العصفور": الشيخ أحمد.. متمرد من الوسط الدينى

سلوكيات "أبو خضر"، وهو مجرم كبير يُرهِب الناس فى المنطقة، وحين يصل رءوف إلى القرية يقابل يوسف، وهو صحفى شاب يستقصى القضية ذاتها، ولكن الصحفى، إلى جانب ذلك، يغطى القضية صحفيًا فى سياق فضيحة تشمل "أبو خضر" وموظفين حكوميين كبارًا ورجال أعمال يسرقون ويبيعون ماكينات مخصصة لمؤسسة صناعية كبيرة فى صعيد مصر، ولكى يخفى الموظفون الرسميون أساليبهم يرسلون فرقة شرطة كبيرة إلى المنطقة، ويُقتل أبو خضر فى كمين، ولكن رءوف ويوسف يقرران الاستمرار فى البحث لكشف المجرمين الحقيقيين فيما وراء اللصوصية، وينشئان مقرات فى منزل بهية بالقاهرة، وهى صديقة مشتركة، وحين يشرعان فى رحلتهما الاستقصائية يبدأ الصحفى الشاب بالشك فى أن والده، وهو مسئول حزبى رفيع المقام، وباشا إقطاعى سابق، ورجل أعمال كبير، قد يكون مشاركًا فى وسيلة إخفاء الفضيحة، وكما فى فحصه لدور المثقف داخل الثورة من خلال شخصية سيد فى فيلم "الاختيار"، يقدم شاهين هنا من جديد صورة لمثقف عربى مرتبك- يوسف- يُواجَه بشياطينه وإخفاقاته الخاصة وسط الهبات الاجتماعية والسياسية الخطيرة.

من جانبه، يُستحث رءوف باحتمال ألا يكون والده الأصلى رئيس الأمن الأعلى مقامًا هو الذى تزوج والدته، بل على الأصح موسيقى اعتاد أن يكتب أغنيات عن مصريِى الطبقة العاملة، ويغنى أغنيات حب عن وطنه، وبالضبط عندما يبدأ الرجلان فى ربط الخيوط والتعرف على مدى تورط المسئولين، تندلع الحرب مع إسرائيل ويعانى الجيش المصرى وجيوش عربية أخرى من هزيمة مذلة، ويعلن الرئيس عبد الناصر استقالته وتندفع ملايين الناس بعفوية إلى شوارع القاهرة للإعلان عن رفضها للتنحى.

"العصفور" مبنى حول عدة قصص، كل منها يرتبط بخط القصة الأصلى، الذى يبدأ بتحرى قضية "أبو خضر" وينتهى بمظاهرات ما بعد الحرب فى القاهرة، وقصة

التحرى تبدؤها الشخصيتان الرئيسيتان فى الفيلم، وهما ضابط الشرطة والصحفى، وتتفرع لتصبح استكشافًا للذاتى والسياسى فى المجتمع المصرى، واللحظات الصادمة النهائية فى الفيلم تبلغ ذروتها فى الهزيمة غير المتوقعة والتحدِّى.

وهناك شخصية رئيسية فى الفيلم هى شخصية الشيخ أحمد، تحاكى من نواح عديدة الحياة الفعلية للشيخ إمام، مغنى أغنية الافتتاح عن بهية، وإمام فى ذلك الوقت كان شخصية بارزة مشهورة جداً وموضع إعجاب اليساريين الشبان فى مصر والعالم العربى؛ حيث أصبحت أغانيه أناشيد فى مظاهرات ما بعد هزيمة ١٩٦٧، وفى الفيلم، الشيخ أحمد طالب دين سابق فى الأزهـــر، يبيع الآن الكتب السياسية والدينية. وهو يحب النساء، والشراب، والغناء، كما أنه رجل معارض سياسيًا: شخص ورع يسارى كان متهمًا بالالتحاق بمؤسسة تعرف بوجهة نظرها المحافظة فى الحياة والسياسة.

والشيخ أحمد لم يسمح له بفتح مكتبة صغيرة لبيع الكتب، ورُفض أيضًا حق دخوله إلى الجيش، وأصبح مصراً على الانتقام لقريبه الذى قتله أبو خضر، كما رفض السماح للحكومة بحرمانه من حقه فى قتل الخارج على القانون، ولكن رءوف يرفض أن يمنح أحمد حق الانتقام حين يعوقه عندما كانت الشرطة تهاجم "أبو خضر" وتقتله، وفى النهاية ينضم أحمد لرءوف ويوسف فى سعيهما لكشف اللصوص الكبار.

وقرب النهاية، فإن الشيخ أحمد هو الذى ينشج عندما يُصغى إلى عبد الناصر وهو يقدم استقالته من خلال التليفزيون، ويعبر عن رأيه بحرية وبلا تردد عن الواقع المــر: "لقد هُزمــنا دون أن نعــرف!"، وتعكس كلمات الشيخ أحمد الإحساس الطاغى بالحرمان من الحقوق القانونية الذى استشعرته الشعوب العربية بعد خسائر الحرب.

وبينما ينمو خط القصة من خلال سلسلة من الأحداث التى يثيرها رءوف ويوسف عندما يبدآن فى تحرى الفضيحة، فإنه يجرى أيضًا على نحو مكمل من خلال قصص عن شخصيات أخرى، وإحدى تلك الشخصيات هى لصبى من صعيد مصر، ذكى ومحبب إلى القلب، يظل يندفع للإلحاح على رءوف ويوسف بالسماح له بالركوب معهما فى السيارة بالمجان للذهاب إلى القاهرة. ويأمل الصبى فى أن يذهب إلى الحسين؛ حيث يخطط للعمل وكسب بعض المال لمساعدة أسرته الفقيرة فى موطنه، ويظل الصبى المصمم يظهر فى أى مكان لتذكيرهما لوعدهما له بأخذه إلى القاهرة.

وفى النهاية، نراه يمر فى الطريق، ويُحشر فى سيارة أجرة مزدحمة، ويوجه لهما الإهانات لنكوثهما عهدهما. إن حال الصبى يرمز لجيل جديد، يأمل شاهين فى أن يبقى محتفظًا ببراءته وتصميمه، ويركز على تحقيق أحلام الثورة ويتجاوز كلبية جيله الأقدم.

هناك شخصيات أخرى تشمل زوج بهية، وهو مصرى يُسمى خطأً چونى، وجارًا سكِّيرًا يتحدث بحب عن الأيام الجميلة القديمة للاستعمار، وفاطمة الابنة الشابة لبهية، والمصممة على أن تكون مواطنة مسئولة أثناء الحرب، على أن تلعب دورًا فى التحريات، وهى أيضًا هدف لأوهام رءوف الجنسية، وحلم يتحول إلى كابوس عند استيقاظه على أصوات الحرب فى ٥ يونيو ١٩٦٧.

ويؤدى دور بهية، الأم القوية التى تنتمى للطبقة العاملة وتساند جيرانها بعزيمة لا تلين، وظيفته كرمز لمصر الأم، وتصبح قصتها جوهريًا نقطة الالتقاء التى تتوسط بين كل الآخرين، وبهية هى التى تقود بعد ذلك جمهور المظاهرات فى شوارع القاهرة وهى تصيح: "لا!" لاستقالة عبد الناصر، ويروح مسئول كبير فى الاتحاد الاشتراكى (الحزب الحاكم)، وهو ينظر بازدراء إلى الجماهير المحتشدة، يسأل مهتاجًا أحد مساعديه: "من هؤلاء الناس؟ هل هم جماهيرنا؟»، وحين يصل الحشد إلى كوبرى، يخلق عددهم المجرد

نقطة ازدحام فى الطريق تعوق قافلة مقتربة من الشاحنات بما تحمله من مواد صناعية مسروقة، وعندما تقود بهية كتل المتظاهرين ثم تذوب بعد ذلك فيها فى شوارع القاهرة نسمع صوت الشيخ إمام يغنى أغنية موضوع الفيلم فى الخلفية:

مصر يامَة يا بهيَّة..

الزمن شاب

وانتى شابة

هوَّ رايح

وانتى جاية..

واحتمالك هوَّ هوَّ

وابتسامتك هىَّ هىَّ

(اختار المؤلف هذه الكلمات من الأغنية على نحو انتقائى وقد فضلت أن أورد المقابل الأصلى لها بالعامية المصرية حتى لا تفقد عمق دلالتها لدى القارئ العربى- المترجم).

بالضبط مثل "الأرض"، استقبل "العصفور" بحماس فى مهرجان كان السينمائى، وشوهد فى عرضين إضافيين "استجابة لطلبات نقاد السينما الذين أرادوا مشاهدته بعد بيع تذاكر العرضين الأولين"(٦). وفيلم شاهين، بجانب فيلم آخر يعالج حرب ١٩٦٧ لعلى عبد الخالق ("أغنية على الممر" ١٩٧٢) منعتهما الحكومة من العرض، وصرح بعرض "العصفور" للجمهور بعد الهجوم الناجح ضد إسرائيل عام ١٩٧٣- وبعد حذف ٣٨ منظراً منه. وكما لاحظ الناقد أسامة خليل، يمكن للمرء أن يتعجب مما دفع إلى عرضه فى أول فرصة ممكنة فى هذا الظرف التاريخى(٧).

وصاحب التصريح بالعرض عام ١٩٧٤ إنتاج وعرض عدة أفلام انتقدت بقوة الفساد والمعايير غير الديمقراطية فى الفترة الناصرية، ويستنتج حسن عبد الرسول رابطة مباشرة بين توقيت عرض هذه الأفلام وحملة حكم السادات ضد مراكز القوى[٨]، ولعب فيلم مثل "الكرنك" (لعلى بدرخان، ١٩٧٥) دورًا رئيسيًا فى الإشارة إلى نقاط الضعف والأخطاء المرتبطة بالفترة الناصرية، وهى نقاط الضعف والأخطاء التى استخدمها أيضًا حكم السادات لتعزيز حملة ضد الحكم السابق وتوجهه السياسى. وفى هذا الصدد، ركزت الحملة جهودها فى دعم الممارسة الجديدة التى كانت تترسخ فى السياسة المصرية، والتى كانت ستؤدى فى منتصف سبعينيات القرن الماضى إلى التزمت فى العلاقة مع الاتحاد السوڤيتى وبدء تحالف جديد مع الولايات المتحدة، وتوقيع معاهدة السلام مع إسرائيل، وإعادة خصخصة معظم القطاع العام.

ومع ذلك، وبعد حذف عدة مناظر منه، شاهد الفيلم قليل من المصريين، وأدى تعقد "العصفور" ورأيه الثورى الراسخ بشدة إلى عرضه فقط فى عروض محدودة جدًا فى عدد قليل من دور العرض المصرية. واليوم، لا يزال الفيلم ممنوعًا من العرض فى التليفزيون المصرى وغير متاح فى محلات بيع شرائط الڤيديو داخل البلاد.

استقبل الفيلم بانتقادٍ قاسٍ من الدوائر اليمينية، إلى درجة أن أحد النقاد استحسن قرار الحكومة بمنع عرضه إلى أن تحذف منه المناظر الجارحة للمشاعر. وهاجم حسن إمام عمر التعاون "الانتهازى" لشاهين مع الحكومة الجزائرية "التى لديها بوضوح برنامجها السياسى الخاص" لإنتاج فيلم يروق للجمهور الغربى ولا يعكس "الذائقة ووجهات النظر المصريتين"[٩]، ولكن فى حين لم يُرحَّب بالفيلم فى مصر أثناء- أو بعد- حكم السادات، فإنه لا يزال يحتل منزلة رفيعة بين المعجبين داخل العالم العربى، فقد استقبل بحرارة وحماس فى معظم العواصم العربية، وسرعان ما أصبح سمة مميزة لنقد ثقافى يسارى عربى جديد، ووصفت صحيفة جزائرية "العصفور" بأنه الفيلم العربى الأول الذى سعى إلى الالتزام بتقييم الشروط الموضوعية التى أدت إلى

هزيمة ١٩٦٧[١٠]، والاستقبال الحار للفيلم فى لبنان بعد عرضه فى مهرجان "أبو رمانة" السينمائى قبل ذلك بشهرين عكس تأثيره القوى على جمهور المشاهدين العرب.

ومع ذلك، لاقى الفيلم بالفعل نقداً قوياً من بعض النقاد اليساريين؛ فمثلاً، أسامة خليل اتهم شاهين والمؤلف لطفى الخولى بعكس "وجهة نظر البرجوازية الصغيرة" التى تجسدت فى تبنى الفيلم لوجهات نظر "صحفى، وضابط، وامرأة مصرية بسيطة، وسكِّير، وفتاة مصرية تتشبه بالإنجليز". ويحاجُّ بأن الفيلم حوَّل نقد الفساد إلى قضية أخلاقية وليس بالأحرى إلى قضية طبقية، وهو يهمل مسئولية البرجوازية الصغيرة فى فشل القطاع العام فى أن يلعب دوراً إيجابياً فى تشكيل "اقتصاد اشتراكى حقيقى توجهه الطبقة العاملة"[١١].

وفى حين أن الفيلم فى أول الأمر لم يتمتع بحرية الوصول إلى جمهور مصرى، فإن عرض الافتتاح لـ"العصفور" فى مهرجان أبو رمانة السينمائى فى لبنان فى سبتمبر ١٩٧٣ أدى إلى الالتفاف النقدى له فى العالم العربى وفى مصر ذاتها، ورحب النقاد بالفيلم باعتباره حدثاً سينمائياً وسياسياً عربياً كبيراً، وجرت مناقشات حول الفيلم فى المهرجان، ووقع النقاد بياناً دعوا فيه الحكومة المصرية إلى رفع الحظر عنه، وهم يعتبرونه من بين أكثر الأفلام أهمية فى التاريخ السينمائى العربى، وأنه على المستوى الفنى والسياسى يقدم حدثاً مهماً عن نقد الذات يعبر عن مرحلة من مراحل التاريخ، وينبغى أن يرحب العرب عموماً والمصريون خاصة به بدلاً من حظره.

واعتبر على أبو شادى "العصفور" مرحلة جديدة أخرى فى تطور لغة شاهين السينمائية، وخصوصاً فيما يتعلق باستخدامه للزوايا غير المألوفة لآلة التصوير، والنماذج الرمزية للألوان، وطريقته فى تطوير شخصيات متعددة، مستشهداً بنظرة عامة على شخصيات الفيلم المتعددة، واستخدامه الفعال لعناصر الموسيقى والرقص،

بالإضافة إلى التوظيف الرمزى للشخصيات. وكل هذا، كما يؤكد الناقد المصرى، كان يهدد قدرة الفيلم على التواصل مع جمهور التيار الرئيسى. ومع ذلك، ما زالت تلك التقنيات تسجل خطوة مهمة فى نضج السينما السياسية العربية(١٢).

و"العصفور" مع أغنية الثنائى المصرى الشاعر أحمد فؤاد نجم والمغنى الشيخ إمام، أصبح ممثلاً لرمز داخل الحركات الأساسية والشعبية اليسارية فى العالم العربى من منتصف سبعينيات القرن الماضى وحتى أواخرها. والفيلم، إلى جانب مجمل أغانى نجم/ إمام جاء، فى نهاية المطاف، ليمثل الحركة التى ظهرت فى الفترة التى تلت موت عبد الناصر، وعبَّرت هذه الحركة، على نحو متزايد، عن السخط تجاه هجمات السادات على إنجازات الثورة وسياساتها المعادية للاستعمار، ولكنها أيضًا اعترفت وانتقدت بشدة عدم قدرة نظام عبد الناصر على تجاوز جذوره البرجوازية الصغيرة.

واعتبر عدة كُتاب ونُقاد أن الفيلم هو المحاولة العربية الجادة الأولى لمعالجة سياسة الهزيمة والثورة الاجتماعية فى فترة ما بعد حرب ١٩٦٧، ويشير ناقد معاصر إلى مساهمة الفيلم المتفردة فى السينما العربية وكيف قطع علاقته بالتهيُّب الفكرى والأسلوبى للأفلام العربية المبكرة الواعية سياسيًا، ويقدم رءوف توفيق تفسيرًا يتسم بالحيوية لتأثير الفيلم على سياسة صنع الأفلام فى مصر والعالم العربى:

> **أخيرًا، يعرض "العصفور" فى القاهرة، بعد عدة محاولات لمنع الفيلم من العرض والذى يرجع إلى اعتراضات الرقباء وحملة النقاد الكريهة ضده، وقد دعا بعضهم إلى سحب الجنسية المصرية من شاهين وحرق الفيلم وإعدام شاهين فى ميدان التحرير، ولكن تمكن الجمهور المصرى أخيرًا من مشاهدة**

الفيلم.. لم يعكس فيلم ما لحظة الاتسام بالمرونة، التى انفجرت فى شوارع القاهرة وباقى العالم العربى بعد استقالة عبد الناصر فى ٩ يونيو ١٩٦٧، بدرجة أكبر من اللحظة التى يصورها شاهين قرب نهاية هذا الفيلم المتألق.. ومن خلال بنية سينمائية أصيلة ومتقدمة يقدم شاهين فيلمًا سياسيًا من الطراز الأول، لا يعتمد على الشعارات، ولكنه يستخدم بدلاً من ذلك وببراعة القوة فى السرد السينمائى للقصة.. وبالنسبة لبهية، المرأة المصرية القوية ورمز مصر التى تعيش فى حى الحسين فى قلب القاهرة، فإن فهمها للقضايا التى تواجه مجتمعها وبلدها غريزى، كما أن حياتها علمتها ألا تكون ألعوبة سهلة فى يد أى أحد، وعندما تسقط البلد بكاملها فى مصيدة الانهزامية والحيرة فى فترة ما بعد الأحداث الرهيبة فى يونيو ١٩٦٧، تكون بهية أول من تصرخ بالرفض وتعبر عن تصميمها على مواصلة النضال عندما تدل مرونة الجماهير على الولادة الجديدة لمصر.

ويمثل الفيلم الحدث الطموح الأكثر أهمية من الناحية الفنية فى القاهرة الآن، كما يدل على بداية جديدة لسينما جادة فى مصر، ويمكن أن يُرى هذا بسهولة فى استجابة الجمهور وكيف يهلل ويصفق خلال مشاهد عديدة فى الفيلم، وكل هذا يثبت أن جمهورنا ليس مستغرقًا بالكامل فى أفلام الكاراتيه والجنس والكباريهات، وأنه لا يزال يميِّز العمل الجيد حين يشاهده(١٣).

وتقترح ڤيولا شفيق أن "العصفور" يُعدُّ "أحد أكثر التنويعات السينمائية، المنتشرة على نطاق واسع، على القصة الرمزية للأمة المغتصبة"(١٤)؛ فالفيلم يقدم بالتأكيد

تصويراً مجازياً لهزيمة مصر أثناء أحداث ١٩٦٧ الفاجعة، ولكن علاوة على هذا فإن الفيلم من بدايته يؤسس بعدين متوازيين لنقده الفكرى لحالة الأمور العامة فى مصر فى الفترة التى تسبق حرب ١٩٦٧؛ فهناك بعدٌ خارجى يتعلق بالضباط فى الجيش المصرى، وهناك بعدٌ آخر يصف أخاه ضابط الشرطة، وكلاهما يترك أسرته وبيته، الأول ليشارك فى الحرب، والثانى ليساعد فى مطاردة مجرم خطير فى صعيد مصر، ولهذا يعد الفيلم واعياً بوضوح بالخطرين اللذين كانا يواجهان مصر. ومع ذلك، سرعان ما تفسح قصة ضابط الجيش الطريق للقصة الثانية، وينتقل تركيز الفيلم إلى استكشاف قضايا الفساد الداخلى وتحلل البنية الاجتماعية كعناصر حاسمة فيما وراء الهزيمة على الجبهة أمام إسرائيل؛ فالنصر فى جبهة المعركة مستحيل بلا شعب قوى لديه دافع ذاتى وسند أصيل لثورته وبلاده.

من خلال تصويره لقطاع نموذجى من الشخصيات داخل المجتمع المصرى، فى الفترة التى تسبق الأحداث القومية التاريخية البارزة التى ستغير بالفعل المشهد السياسى بكامله فى المنطقة، قدم الفيلم دليلاً على الحالة التى كان يدخلها المشروع القومى العربى بكامله، ولا توجد شخصية فى الفيلم تتحرك فى فراغ، ولكن الشخصيات بالأحرى تتحرك من خلال خصوصية الفترة التاريخية التى تعتبر جزءاً منها، ويتيح هذا بعض الوضوح بدرجة مساوية للمنظور التحليلى للفيلم، وكيفية اعتباره للوضع السياسى والعسكرى والاجتماعى والاقتصادى لمصر فى ذلك الوقت، ولكن الفيلم لا يعتمد على أى نجم وحيد أو يفصِّل تطور شخصية منفردة بعرضها فى حد ذاتها تجاه وجهات النظر الخاصة بالقضايا المتشابكة، وإنما بالأحرى يتفادى خطية تقليدية يجتاز خلالها البطل أزمة ويصل فى النهاية إلى نقطة ما من الحل.

وبدلاً من ذلك، يستخدم الفيلم وجهة نظر رصْدِيَّة متعددة الأصوات عن عدد وافر من الشخصيات، وبقدر ما تتصل بالفساد الاقتصادى وتتفاعل معه فإنها من ثم تتفاعل

مع الأحداث السياسية التى كانت تتبدى على الجبهة مع إسرائيل.

وعلى هذا النحو، يتيح "العصفور" لشخصياته مساحة لتفاعُل أكثر شدة مع محيطاتها السياسية، ويوفر وسطًا فعالاً لمناقشة المشكلات الهيكلية والسياسية التى ساهمت فى إضعاف النظام الناصرى، وأجهضت فى نهاية الأمر طموحاته العربية الشاملة والمعادية للاستعمار وبرامجه للتغيير السياسى والاجتماعى.



التساؤلات حول القدرة على إدارة حرب بينما الشعب لا يزال على المستوى السياسى محرومًا من حقوقه، وتلاعب البيروقراطيين الفاسدين والنفعيين بالشعارات الاشتراكية، والقضية الفلسطينية، ودور عبد الناصر، ومفهوم تقرير المصير القومى، كانت جميعها فى لُب المناقشات السياسية التى شغلت المصريين والعرب فى أواخر

ستينيات وطوال سبعينيات القرن الماضى، واستحضر "العصفور" كل هذه القضايا إلى المقدمة، ونظر شاهين ذاته إلى الفيلم باعتباره دليله الشخصى على فترة فاصلة فى التاريخ المصرى والعربى، وهى فترة ظل يرى أن بها إمكانيات جديدة لتجاوز الوضع الكئيب الذى أعقب هزيمة ١٩٦٧، ويُفتتح الفيلم ببرولوج بتوقيع شاهين يلخص دافعه لصنع الفيلم:

> **فى شوارع القاهرة والجزائر وتونس وبغداد وكل العواصم العربية يوقفنى الشباب ويسألوننى: "يوسف، قل لنا ماذا حدث حقًا فى يونيو ١٩٦٧؟ وكيف انتهى أمرنا إلى تلك الهزيمة ولماذا؟ فقد ظننا أننا كنًا مستعدين للقتال؟" كل هؤلاء الناس المخلصين والشجعان، هذه العصافير التى أحبها، لم تتردد فى أن تحتشد فى الشوارع فى يونيو ١٩٦٧ للتعبير عن استعدادها لقبول التحدى الجديد.. إلى كل هؤلاء الناس، نحاول اليوم، من خلال العصفور، إضاءة بعض العناصر القومية والدولية، والتى بدون معرفتها يصبحون ضحايا لها.**

وبينما اعتبر بعض النقاد الغربيين الفيلم تعبيراً عن خيبة أمله فى ثورة عبد الناصر بعد ١٩٦٧، فإن شاهين ذاته كان عنيداً فى الإصرار على اعتبار نفسه مكملاً لأهداف الثورة، وأن نقده جاء من داخل هذه الثورة لا من خارجها. وفى مقابلة ما، حدَّد شاهين هويته بصراحة باعتباره ناصريًا وأدان بشدة الأحداث التى تلت موت عبد الناصر، وكيف دمرت آمال وأحلام التغيير الاقتصادى والاجتماعى فى مصر:

> **أنا ناصرى مليون فى المائة... حتى الآن، وأستطيع أن أؤكد لك أنه لو كان عبد الناصر لا يزال حيًا حتى اليوم فإن آرائى لم تكن تختلف فى هذا الصدد؛ فالمرء ينضج فقط بالتدريج: يبدأ شابًا ويتعلم السياسة والاقتصاد ببطء، والآن [٢٠٠٤] فرضوا**

شاباً ويتعلم السياسة والاقتصاد ببطء، والآن [٢٠٠٤] فرضوا علينا "كارثة" [رئيس الوزراء المصرى د. عاطف عبيد]، وبينما يُفترض أنه رجل اقتصاد إلا أنه لا يمتلك حساً أخلاقياً؛ فقد كان مسئولاً عن الخصخصة قبل أن يصبح رئيس وزراء.. وكل ما كانوا يفعلونه بهذه الخصخصة هو بيع الملكية العامة لأنهم مفلسون. إن ثلاثة أرباع الأموال تذهب إلى سويسرا(١٥).

لكن رسالة الفيلم القوية ما كان لأصدائها أن تتردد دون براعة شاهين التقنية فى أن يبرز إحساساً بالتوترات وأوجه القلق المصاحبة لتقدم الأحداث، فاستخدام شاهين لآلة التصوير على وجه الخصوص بدا مهيمناً على تأثير النص السينمائى.

والمنظر الأخير، الذى تجسدٌ فيه بهيَّة العصفور الرمزى فى عنوان الفيلم، يقدم نموذجاً لكيفية عمل آلة تصوير شاهين فى تأكيد الفكرة الأساسية للفيلم: فبهية تتقدم إلى الأمام تجاه آلة التصوير بنظرات حادة، يتبعها الحشد المنشد، رافعة يديها المتمدتين تجاه السماء مثل جناحى عصفور أُطلق أخيراً من قفصه، والحشد يتقدم نحو آلة التصوير، ثم يحاذيها متملصاً من قيود الإطار السينمائى، والمنظر يجسد بقوة رسالة الفيلم عن الاتِّسام بالمرونة وتأكيده حاجة الجماهير العربية للتحكم فى مصيرها.

لكن نزعة التفاؤل فى سياسة الفيلم تتجاوز قضايا هزيمة ١٩٦٧ لتبيِّن موقف شاهين تجاه دور المرأة فى النضال من أجل التحرر الوطنى؛ فصورة بهية الأمومية تدمرها بثبات إشارات الفيلم إلى إسهاماتها الكثيرة فى التمرد، وهى مقدمة كامرأة عاملة- خياطة فى شركة سينمائية- يُظهر عملها الشاق رسالة تذكير بالتباين بين الواقع الوهمى المبنى سينمائياً والواقع المادى لبناء الفيلم والذى يحدث فيما وراء المناظر بالعمل الشاق لرجال ونساء.

هذه الإشارة الاستبطانية (الخاصة بشاهين كفاعل ومفعول به فى آن واحد) بقدر ما تُرسِّخ بهية كامرأة، فإنها تتجاوز دورها الرمزى كمصر الأم، من خلال مادية نشأتها داخل حياة الطبقة العاملة والنساء الفلاحات فى مصر، وبهيةُ شاهين تقاوم رغباتها المكبوتة باعتبارها امرأة، وأيضًا عندما نلاحظ تلك الرغبات عند ابنتها الشابة، والتى كانت مثلها ذات يوم، فإنها تستمر فى الإعجاب والاحتفاء بوجهها وجسدها كما تفعل كل امرأة راغبة ومرغوبة – وفى منظر قوى عندما تقابل بهية "رءوف" لأول مرة، وتدرك أنه ربما يكون ابن حبيبها الذى مات منذ عشرين عامًا، تقول له: "إن عينيك جميلتان مثل عينى أبيك"، وبعد ذلك نراها فى تلك الليلة تدخل حجرة نومها، وتحدّق فى صورتها فى المرآة للحظة طويلة وقوية، وكأنها تقيِّم وقع السنين التى تفصلها الآن عن زمن علاقتها الغرامية قصيرة الأجل، ولكن اللحظة أيضًا تُسلِّم وتحتفل بمرونة رغباتها الشخصية، وإن كانت مكبوتة، باعتبارها امرأة لا تزال قادرة على تمييز الجمال فى عيون رءوف الشاب.

والمنظر الأخير يلفت الانتباه إلى انقطاع الصلة الرمزية بين بهية وكبتها: فحركة يديها، وعنياها المحملقتان فى غضب تجاهنا من خلال نظرتها المحدقة إلى آلة التصوير، وصوتها المتحدِّى وهى تقود كتل الجماهير فى شوارع القاهرة، كل هذا يعيد وضع سياق لمفهوم مصر الأم، ويعيد تصويره مقرونًا بكل مادية طبقته، وجنسه، وقوته السياسية، وديناميّاته المتناقضة.

الدقائق العشر الأخيرة من الفيلم مبنية بتوليف سريع للقطات لخلق شعور بالقلق، ومع صوت الراديو فى الخلفية، يعلن عن تصريح بوقف إطلاق النار ليلة ١٠ يونيو ١٩٦٧، نشاهد الشيخ أحمد سائرًا بلا هدف، تتبادل صورته على نحو متقطع مع لقطات خاطفة لأئمة يعِظُون تجمعات فى المساجد، وينتقل المنظر إلى لقطة للضابط على، عندما يمشى بخطى واسعة فيما وراء شارع لباعة يشبهون جثثًا حية، وتتخلل المنظر صور سريعة الإيقاع لجروح شقيق رءوف على الجبهة.

وفى مقابل باقى الفيلم حيث تزدحم القاهرة بالناس، تبدو الشوارع الآن خالية تقريبًا، لا حياة فيها وهادئة. ونواجه بصورة لمقهى خالٍ، تتبعها صورة طفل بائس يصحب رجلاً أعمى، ثم صورة جليلة على نحو باعث على الألم لنهر النيل، وأخيراً نصل إلى صورة لعمارات قريبة من النهر ومتعددة الطوابق.. نوافذها مقفلة وشرفاتها مهجورة، تأخذنا بعدئذ لقطة بعيدة إلى قاعة كبيرة يتجمع فيها جماعة من الشباب أمام تليفزيون، وهذه اللقطة تتبعها لقطة أخرى داخل منزل بهية؛ حيث يتجمع الكل أمام تليفزيونها، ويعلن الرئيس عبد الناصر تنحيه، وهناك لقطة قريبة لجونى زوج بهية، عندما يتحرك ببطء فى الحجرة، تتبعها صورة للشيخ أحمد وهو يبكى: «لقد هُزمنا دون أن نعرف!" وعند هذه اللحظة تعلن بهية رفضها قبول الهزيمة، وتتبع آلة التصوير كتل الجماهير وهى تتدفق فى شوارع المدينة وراءها، وتعلن بصوت عالٍ رفضها تنحى عبد الناصر، معبرة عن تصميمها على تجاوز الكارثة، والمنظر بكامله مبنى بهدف التشديد على طبيعة الهزيمة باعتبارها دلالة على الكبت الطويل الأمد لصوت الشعوب، وهو فى مقابل الصور المبكرة عن رجال الأعمال والقادة السياسيين الفاسدين الذين يديرون شئونهم التجارية كالمعتاد، يشير إلى اتجاه المستقبل، ليس فقط فى مصر بل فى الأمة العربية بكاملها، فليس بالإمكان التقدم دون الإنصات لصوت الشعب وحضوره على رأس عملية صنع القرار.

استهل "العصفور" مرحلة جديدة فى سينما شاهين، بمعنى أنه أتاح لصانعه الدخول فى عصر الاستقلال المؤسساتى عن الحكومة المصرية، وأصبح هذا الاستقلال عنصراً مكملاً فى أعمال شاهين المستقبلية، والتى تصل به إلى إنشاء شركة إنتاج مستقلة، لا تنتج أفلامه الخاصة فقط بل تنتج أيضًا الأفلام الأولى لصناع أفلام مصريين.

وبدرجة مساوية فى الأهمية، فإن الفيلم على المستوى السياسى شارك على نحو انتقادى فى الواقع الجديد والمتغير فى مصر والمنطقة، وتقصًى الأسباب الجوهرية

للهزيمة العسكرية فى عام ١٩٦٧، ووفر من حيث الجوهر، وعلى نحو ساخر، نقداً للفترة الناصرية مؤيداً لعبد الناصر، وقدم وجهة نظر عن إمكانيات تجاوز المواقف الانهزامية فى الفترة التى أعقبت موت عبد الناصر، وفى هذا الصدد أكد الفيلم أهمية دور رئيسى لقطاعات مهمشة فى المجتمع، وقضايا ناتجة عن التخلف فى العالم العربى فيما يتصل بالتاريخ والصراع الطبقى والثقافة الشعبية.

بتجريد هزيمة ١٩٦٧ من الطابع العاطفى استكشف الفيلم قيمة إعادة زيارة التاريخ، حتى وإن كان ليس بعيداً جداً، باعتباره وسيلة لفهم الحاضر، ومن خلال نظرة غير عاطفية للفساد الطبقى المقرون بكارثة سياسية قومية، يدعو الفيلم إلى تأمل شكَّله التاريخ والسياسة، وفيما يتعلق بهذا، ربما يمثل "العصفور" محاولة شاهين الأكثر وضوحاً للإشارة إلى التناقض بين أهداف الثورة وأهداف من سيطروا على اتجاهها، وإبراز الفيلم للطبقة المسيطرة فى فترة ما بعد الثورة، استدعى البيروقراطية المستندة إلى رجال الجيش، والتى يرى أنها سوف تنتزع فى النهاية السيطرة الاقتصادية والسياسية من الطبقات العليا القديمة، وعلى هذا النحو يتخذ الفيلم موقفاً حاسماً يحلل الجدل المعقد عن الطبقة والسلطة، ويطرح ربما لأول مرة رؤية جديدة تتسم بالنقد الذاتى لمحاولة عبد الناصر الفاشلة فى أن يطلق مشروع تحرر قومياً عربياً.

الفوضى الوشيكة وعودة الابن الضال

فى عام ١٩٧٥، وإثر موت عبد الناصر والتوترات المتزايدة فى لبنان، والتى أدت إلى خمسة عشر عاماً من الحرب الأهلية، أخذ موقف شاهين تجاه الواقع العربى شكلاً أكثر كآبة عما أوضحه فى "الاختيار" و"العصفور"، وأشارت الحرب الأهلية اللبنانية إلى عهد جديد فى السياسة العربية، اتسم بالنزاع المتزايد داخلياً وفيما بين الدول وبالتراجع الجوهرى عن المشروع القومى العربى على كل الجبهات، وتحول هذا إلى

شقاق كبير بين مصر وباقى العالم العربى بسبب توقيع مصر على اتفاقية السلام مع إسرائيل فى كامب ديفيد مقابل انسحاب إسرائيل من شبه جزيرة سيناء وإعادتها للسيطرة المصرية، واعتبرت الاتفاقية عند بعض الجماعات العربية وحتى الآن سهمًا آخر موجهًا إلى أحلام الوحدة العربية، والتضامن فى النضال لإجبار إسرائيل على الانسحاب من أراضٍ عربية أخرى احتلتها أثناء حرب ١٩٦٧، والكفاح من أجل إنجاز الحقوق الفلسطينية.

الحرب فى لبنان أنذرت بالتوترات والحروب التى هزت العالم العربى خلال سبعينيات القرن الماضى، وفى الألفية الجديدة. وأومأت الحرب الأهلية أيضًا إلى حقبة التوترات الدينية البينية والعرقية وفيما بين الدول داخل المنطقة، وتحول كل هذا إلى قائمة طويلة من الحروب وجولات القتال الناجمة عن القلاقل المدنية فى المنطقة: الحرب الأهلية بين الشمال والجنوب فى السودان، صعود الأصولية الدينية فى سوريا ومصر والجزائر، وانفجار الإرهاب الإسلامى فى هذه البلدان، الحرب المتواصلة بين المغرب ومتمردى الصحراء الغربية، الحرب بين العراق وإيران، حرب أهلية مستمرة فى الصومال، حرب بين شمال اليمن وجنوبه؛ غزو العراق للكويت، الحرب فى دارفور، وحديثًا بدرجة أكبر التوترات بين الشيعة والسنة فى العراق وعلى امتداد المنطقة، والصرا ع الداخلى الفلسطينى بين جناحى فتح وحماس. وعلاوة على هذا، الأزمة الفلسطينية - الإسرائيلية المتواصلة، واجتياحان إسرائيليان للبنان، وحرب الخليج الأولى فى عام ١٩٩١، وغزو العراق فى عام ٢٠٠٣، وكل نتاج التدخلات العسكرية فى المنطقة، وأصبحت المنطقة العربية بوضوح محورًا للتوترات والحروب وعدم الاستقرار. وداخل هذا الجو العام استبدل بحلم الوحدة والتقدم والتضامن الواقع الكابوسى للموت والخراب والتكيف مع- ما رآه شاهين- مناورات الاستعمار الجديد، وفيلم شاهين الأكثر قتامة حتى تاريخه، وهو "عودة الابن الضال" عكس الاستبصار الحاد واليائس لصانعه حول كيفية وصول العالم العربى إلى هذه الحقبة الجديدة من تدمير الذات.

وعكس الفيلم، مع ذلك، أيضًا قلق شاهين من اتجاه الحكم الذى كان السادات يتبناه، وخصوصًا نقضه للسياسات الاجتماعية والاقتصادية التى بدأت خلال ثورة عبد الناصر. وكان شاهين قد بدأ العمل فى "عودة الابن الضال" عام ١٩٧٥، وهو العام الذى أعيد فيه فتح قناة السويس بعد إعادة تأكيد سيطرة مصر عليها، ولكن حدث هذا أيضًا حين بدأت الصحافة المصرية، لأول مرة منذ عشرين عامًا وهى تعكس آراء الحكم، حملة ضد سياسات عبد الناصر والخطط الاجتماعية والاقتصادية المرتبطة بها، حتى إن بعض الصحف بدأت فى الثناء على النظام الملكى السابق، ويصف بيتر مانسفيلد شدة الحملة ويرى أنها تحولت فى النهاية إلى انقلاب ملموس على معايير الإصلاح الاجتماعى الثورى السابقة وأدت بهذا إلى صعود طبقة غنية جديدة:

> **كان هناك حديث عن بيع الشركات الصناعية المؤممة إلى القطاع الخاص، وإلغاء الاتحاد الاشتراكى العربى وعودة الأحزاب السياسية، "فهل يمكن أن يؤدى تفكيك الناصرية إلى أبعد من هذا؟"، بالفعل. وكانت إحدى النتائج الملموسة إلى حد كبير لسياسات السادات هى ظهور طبقة مليونيرات جدد شديدى الاستهلاك، بعضهم كانوا أغنياء جدًا، وآخرون كانوا أعضاء فى النظام القديم وهم الذين استردوا أجزاء من ثرواتهم؛ نتيجة لإلغاء مصادرة الملكية الخاصة التى تم الاستيلاء عليها فى زمن عبد الناصر، واستهلاكهم الواضح. كان إهانة لجماهير المدن المصرية المصابة بالفقر[١٦].**

ومن الواضح، بالنسبة لشاهين، أن التراجع عن مبادئ الثورة كان دليلاً على العلاقة المتبادلة بين الأدوار الاجتماعية والاقتصادية والقومية لمصر فى المشروع القومى العربى، وعكس "عودة الابن الضال" أوجه القلق العميق فيما يتعلق بالتغييرات الجارية فى مصر، وتأثيرها على النسيج الاجتماعى والسياسى فى المنطقة كلها، وكانت الحرب

الأهلية فى لبنان بسبيلها لتقديم أول برهان على هذه المخاوف، وسجل الفيلم التعاون الثانى (بعد "العصفور") بين شركة مصر العالمية التى يملكها شاهين ومؤسسة السينما الجزائرية التابعة للحكومة، وفى رده على أسئلة حول أسباب صنعه لهذا الفيلم الكئيب قال شاهين لجريدة مصرية كبيرة:

> **لقد كنت مرعوبًا تمامًا، ورعبى هذا هو الذى دفعنى لصنع هذا الفيلم. وكان الفيلم نوعًا من الفهم أدركت أننى أحتاج إلى أن أشرك الجمهور معى فيه، وكنت خائفًا من أن أمورًا تخلّصنا منها فى مجتمعنا تعود الآن من جديد. [الحكومة] فهمت "الانفتاح" [سياسة السادات فى العودة إلى نظام السوق الاقتصادى المفتوح] بنفس الطريقة الخاطئة التى فهمت بها الاشتراكية من قبل.. والآن، فإن "الانفتاح" مخطط بدرجة مساوية من أجل منفعتهم الخاصة، وبنفس طريقة التلاعب بالاشتراكية من قبل! هذه الطبقة [العليا] الجديدة وأولئك المتلاعبون يبحثون فقط عن مصالحهم الشخصية(١٧).**

القصة مقتبسة من رواية لأندريه جيد، وتصور أسرة تعانى أزمة مهلكة. على مدبولى، ناشط اشتراكى سابق سعى إلى الزواج من ابنة مقاول غنى صاحب صفقات بناء مربحة مع الحكومة، يعود إلى بيته وعائلته بعد عشر سنوات قضاها فى السجن، وقد سجن على لاشتراكه فى مشروع مخفّض التكلفة أدى إلى انهيار أحد مبانيه، ولكن على الذى يعود لم يعد الرجل المحبوب جداً الذى يتذكرونه، والذى يخيب آمال كل إنسان، بما فيهم ابن أخيه، وحبيبته السابقة، والعمال فى مصنع أبيه، والذين يتخذ حيالهم دوراً تكنوقراطيًا آخر بلا نظرة أصيلة لمطالبهم وشكاواهم. وأسرة مدبولى غنية، وتملك مصنعًا كبيراً، ودار عرضٍ سينمائية وأراضى واسعة، ووالده العجوز

محمد اختار أن يدير مزرعة ويحاول الابتعاد عن المؤسسة التجارية بكاملها. وهو عطوف ومخلص، وشخصية ضعيفة وأمل يوما ما فى أن يصبح فنانًا، ولكنه أُجبر فى النهاية على الاضطلاع بالأعمال التجارية للعائلة، وأم على شخصية مناورة تتدخل فى حياة كل إنسان ويسميها الأب فرنكشتاين.

فاطمة، ابنة خال على، ظلت تنتظر عودته على أمل أن يتزوجها، وقد أقرضت عائلة مدبولى مبلغًا كبيرًا من المال، استثمره طلبة الأخ الأكبر لعلى فى مصنعه ويرفض الآن أن يرده لها، ويبرر طلبة رفضه هذا بتذكير كل إنسان بأنه قائم على رعاية فاطمة باعتبارها أخت زوجته. إبراهيم، ابن طلبة، والذى تخرج للتو فى المدرسة الثانوية، يحلم بالسفر وبأن يصبح عالم فضاء، ولكن طلبة، رغم ذلك، لديه خطط أخرى من أجل ابنه، وهو أن يصبح طبيبًا بيطريًا لكى يساعده فى أعمال المزرعة، حتى تفيدة، صديقة إبراهيم الحميمة ترفض أحلامه وتفضِّل أن يكون أكثر واقعية ويدرس فى جامعة محلية، والشخص الوحيد الذى يدعم خطط إبراهيم هو جده محمد، ويتطلع إبراهيم إلى عمه على للدفاع عن حقوقه أمام طلبة، والذى لديه دافع وحيد هو جنى المال وتقوية سلطته فى المدينة، ولكن مثالية على الشابة ديست بالأقدام تمامًا بفعل سنواته فى السجن، وأصبح الآن غير قادر على التعامل مع أى شىء فيما وراء أشباحه، وخيبات أمله، ومخاوفه.

يقابل "عودة الابن الضال" أسرة على البرجوازية القلقة بأسرة تفيدة الأكثر سعادة والتى تنتمى للطبقة العاملة؛ فأمها امرأة إسكندرانية مشاكسة ومستقلة، ووالدها حسونة يعمل فى مصنع طلبة؛ وتذهب تفيدة إلى المدرسة وتحب إبراهيم ابن طلبة. كما أن لديها أحلامها وآمالها، ولكنها تختلف عن أحلام إبراهيم وآماله؛ لأنها واقعية وربما تكون قابلة للتحقق.

حين تتجمع الأسرة للاحتفال بزواج على من ابنة خاله فاطمة، تبلغ ضغائنها الداخلية الذروة ويؤدى إطلاق النار إلى موجة من الرصاصات التى تميت الأسرة بكاملها، باستثناء إبراهيم الشاب، والشخصيات القليلة المتجانسة فى الفيلم- إبراهيم وتفيدة وأسرتها- تنجح فى تجنب المذبحة والهروب إلى المنفى فى الإسكندرية، رمز شاهين المفضل للإمكانيات والأحلام، وينتهى الفيلم بأغنية عن الأمل فى بداية جديدة بعيداً عن رماد تدمير الذات.

أدى اللى كان وأدى القدر وأدى المصير

نودع الماضى وحلمه الكبير

نودع الأفراح.. نودع الأشجان

راح اللى راح وماعدش فاضل كتير

إيه العمل فى الوقت ده يا صديقى

غير إننا عند افتراق الطريق

نبص قدامنا على شمس أحلامنا

تبشر الأغنية بالوصول إلى عهد جديد، يعتبره شاهين حتمياً، ولكنها أيضًا ترمز إلى الأمل بهروب الزوجين الشابين من المذبحة، والفيلم يتخذ هدفه على نحو مباشر وهو تراجع فترة ما بعد عبد الناصر عن المبادئ الاشتراكية، التى اختار الحكم الجديد أن ينبذها تمامًا، وفى مقابلة أجريت معه عام ١٩٧٧ لم يمتنع شاهين عن استخدام أقصى قوته فى قراءته السياسية للفترة، وهو يشير إلى أن النظام الجديد كان مصمماً على تقديم منظور أيديولوچى جديد، وبدلاً من دراسة أخطاء الثورة واستمرار العمل لتحقيق مبادئها- التى ظل معظمها مجرد شعارات- فإن نظام الحكم حسب شاهين اختار من حيث الجوهر التحول عنها إجمالاً، وأعاد إدخال تفسير مكياڤيللى عتيق للنظام الرأسمالى[١٨].

وحاول شاهين إثبات أن إعادة فرض النظام القديم نتج عنها فحسب فوضى عنيفة، وجيشانات ومذابح: لأنها ليست مبنية على فهم منطقى لحاجات المجتمع المصرى وواقعه الاقتصادى(١٩). وفى هذا السياق، فإن "عودة الابن الضال"، كما استطرد، قدّم عنصراً مهماً فى المجتمع المصرى هو على، وهو برجوازى شارك بحماس يوماً ما فى المشروع الاشتراكى، بل اختار القطيعة مع طبقته الخاصة لدعمه، ولكن شاهين، فى النهاية، يذكرنا بأنه بصرف النظر عن نواياهم الطيبة، فإن أعضاء هذه الطبقة غير قادرين أساساً على التخلى بأصالة عن أهداف طبقتهم:

> **على، عينة من الطبقة البرجوازية، يتخلى عن الأهداف الاشتراكية حين لا تصبح مطابقة للطراز الجديد، ويتكيف بسرعة مع الظروف الجديدة. وهو يبدأ فى معاملة العمال مثلما كان الرأسماليون القدامى يفعلون، ولا يجد مشكلة فى العودة إلى النظام الرأسمالى، وخصوصاً أنه لم يعشْ بالفعل التجربة الاشتراكية الحقيقية، والآن تخلى عن الاشتراكية برمتها واختار الطريق السهل بتكييف نفسه مع النظام الرأسمالى، وإن كان فى النهاية غير قادر على البقاء حياً مع هذا التحول(٢٠).**

وفى تعليقه على المنظر الرهيب الذى يختتم الفيلم به، يلمح شاهين بوضوح إلى علاقته بلبنان، علاوة على الأثر المباشر لسياسات الرئيس السادات، وكيف كانت تبدأ تأثيرها على المنطقة كلها، وهو يشير مباشرة أيضاً إلى هذه التغييرات فى فكرة الوحدة العربية:

> **بداية، من الوجهة السياسية، عكس الفيلم ما كان يحدث فى لبنان. وأدرك أن العرب كانوا بسبيلهم فى ذلك الوقت للبدء فى قتل كل منهم الآخر، وخصوصاً بعد أن بدأ السادات فى اتخاذ**

قرارات من جانب واحد دون أن يشرك فيها الدول العربية الأخرى، وربما كنا غير قادرين على تحقيق الوحدة [العربية] حتى الآن. ولكن على مستوى هذا الموضوع لدينا بعض الأمل فى تحقيقه، والآن يبدو أننا [المصريين] لسنا فى حاجة إلى الحديث مع العرب الآخرين.. وهذه كانت خيانة لكل العرب[٢١].

أسلوبياً، ابتعد الفيلم بشكل أساسى عن تقاليد السينما الشعبية المصرية والعربية المبكرة، وهو يضم أعرافًا نوعية من الدراما والفيلم البوليسى، والفيلم الموسيقى؛ مثل تلك المناظر الدرامية التي كانت تتخللها عدة أغنيات ورقصات مبهجة أدتها المغنية اللبنانية ماجدة الرومى فى دور تفيدة، ويجاور "عودة الابن الضال" غالبًا بين مشاهد الأغانى والرقص والعناصر الأكثر كآبة فى الحبكة، حتى أثناء النهاية العنيفة للغاية، وهو مزج لا سابق له فى السينما المصرية والعربية، ومع ذلك، يتبيَّن أن هذه الإدماجات المتناقضة فيما يبدو يثبُت أنها ضرورية فى النمو الدرامى للقصة، وكل أغنية من الأغنيات الأربع تشير إلى مرحلة محددة فى حبكة الفيلم.

تجرى الحلقة الموسيقية الأولى فى مدرسة؛ حيث يعبر الحالمان الشابان تفيدة وإبراهيم عن صداقتهما وحب كل منهما للآخر، وتصاحب الأغنية الثانية إطلاق سراح على من السجن، وتقدم لنا شخصيته من خلال لقطات عودة إلى الماضى عن زمنه الضائع فى السجن وما ترتب عليه من خيبة أمل فى أحلامه وآماله السياسية، وتتبع الأغنية الثالثة الشجار بين إبراهيم ووالده طلبة، عندما يلحق بإبراهيم وتفيدة شباب آخرون فى إعلانهم أن "الشارع لنا"، عاكسين تضامن الشباب وتصميمهم على النضال من أجل التغيير الاجتماعى والحرية. الأغنية الأخيرة نسمعها لأول مرة حين يلدغ عقرب إبراهيم، وتُسمع مرة ثانية كتعويذة عند نهاية الفيلم عندما تنفجر الفوضى الدامية بين أهل بيت مدبولى.

يقدم "عودة الابن الضال" دورًا مهمًا للكورس الإغريقى العالم بكل شىء فى شكل مهرج يعلق على الأحداث، ويردد صدى ازدراء شاهين لعالم الأسرة البرجوازية، ويعلق المهرج ذو الوجه الخالى من الانفعال ثلاث مرات على الأحداث: المرة الأولى يُعلن فيها اسم الفيلم الذى سيعرض فى دار عرض المدينة، والمرة الثانية، يظهر عند نهاية وصلة من الغناء والرقص ليُحيِى نشاط المشاركين فيها من الشباب، ويأتى الظهور الثالث للمهرج بعد المذبحة فى بيت مدبولى. التناقض فى الملامح السطحية للمهرج يعزز مقاومة الفيلم للانغلاق وازدواجيته فيما يتعلق بمصائر شخصياته.

والفيلم مبنى على التصوير التعبيرى للشخصيات والأحداث، المتحقق من خلال إضاءة غير طبيعية ومونتاج قلق nervous وميزانسين تجريدى، والاستخدام الواسع للإضاءة التعبيرية يقوم بوظيفته كتعليق على افتقاد أسرة مدبولى للاتجاه، والذى يمكن أن ينتهى فقط بانفجارها من الداخل، وفى أحد المناظر يبدو علىٌّ مهاجمًا الدائرة المحمرة للشمس فيما يظهره فى رحلة بلا اتجاه، ومنزل مدبولى معتم باستمرار ومجرد من الظلال بما ينذر بتحوله النهائى إلى ساحة للموت، وفى منظر النهاية، عندما تُجهَّز أسرة مدبولى للاحتفال بزواج على، فإن إضاءة المصابيح الكهربائية الملونة الخاصة بالاحتفال والتى تضىء خارج المنزل والحديقة يتم ترشيحها، لتلقى ضوءًا مزرقًّا باردًا على المنظر، وفى المقابل يغمر الضوء الطبيعى بيت حسونة من نوافذه المفتوحة، كما أن حديقته مشمسة بفعل ضوء الشمس.

بالنسبة للناقد على أبو شادى مثَّل الفيلم محاولة شاهين لمعالجة الوقائع الجديدة المتعلقة بالهزيمة والاستياء الشعبى من السياسات الاقتصادية الجديدة، والسير السريع للتغييرات التى نفذها نظام حكم السادات، ويحاول على أبو شادى إثبات أن هذا كله يفسر المعالجة الأسلوبية للفيلم: "اعتقد شاهين أن المعالجة 'الواقعية' لن تكون

قادرة على أن تعكس الصورة المشوشة لواقع العالم العربى فى منتصف سبعينيات القرن الماضى"(٢٢). وفى هذا الصدد، بحث شاهين عن تعبير كئيب عن هذا الواقع بدرجة أكبر من أى من أفلامه السابقة، ويرى أبو شادى أن شاهين استخدم الصور التعبيرية والسيريالية علاوة على جوانب من تأثير التغريب عند بريخت، ليروى قصة تبدأ بتقدير محبب لأسرة مدبولى، وتقودنا تدريجيًا وعلى نحو تراكمى إلى معالجة الانفجار الداخلى للأسرة(٢٣).



فيلم "عودة الابن الضال": الأحلام المراوغة للثورة

تصوير: جمال فهمى

ورغم بناء الحبكة الخطى إلى حد بعيد، فإن القصة تتأرجح بين الماضى والحاضر، وبين الواقع والخيال. ومع ذلك، فإن المعالجة الأسلوبية للفيلم يستحيل تثبيتها

داخل نطاق نوع محدد أو مدرسة محددة، أو حتى تجاه واقعية هوليوود الكلاسيكية أو أى مدرسة فنية غير واقعية، وهذا التحول إلى خلط الأنواع (السينمائية)، الذى بدأ فى فيلم "الاختيار"، بإخضاع تقاليد الفيلم البوليسى للاندماج مع تحليل سياسى واضح، أصبح فى "عودة الابن الضال" عائلة كاملة من تقاليد الميلودراما، والفيلم الموسيقى، والفيلم البوليسى السياسى، وأفلام المراهقين، ودَمَج الفيلم أيضًا معالجات أسلوبية متنوعة، تشمل الخطاب المباشر البريختى، والتلميح الاستبطانى للسينما، والوسيلة السينمائية (مقابل السرد الواقعى/ الوهمى الكلاسيكى) والأداء التعبيرى لآلة التصوير، وتكوين الصورة (مقابل تصوير الواقعية الجديدة للشخصيات الاجتماعية المهمشة).

فى مقابلة معه، أكد شاهين بوضوح اهتمامه باستخدام الممارسة السينمائية باعتباره وسيط تواصل (لا وسيطًا تعبيريًا)؛ حيث يؤخذ نقل الأفكار والأمور السياسية وخلافه من خلاله مأخذ الجد الشديد:

> **أنا لست ضد "الواقعية" فى حد ذاتها، ورغم ذلك لا أرفض كل أنواع المقولات العقائدية، وهدفى هو دائمًا خلق حوار مع جمهورى.. وهذا هو سبب اختيارى للأغانى بالإضافة إلى تقنيات سينمائية أخرى.. والواقعية كما يتصور البعض يصعب المحافظة عليها، والمسألة هنا هى إذا كنت أدرك أننى أحتاج إلى تقديم أغنية، فينبغى أن أكون قادرًا على تقديمها ببساطة، كما هو الحال فى أغنية (الشارع لنا) التى جاءتنى فكرتها عندما كنت فى باريس؛ فالشرطة هناك كانت تطارد الطلبة الذين كانوا يصرخون 'الشارع لنا'، والشوارع كانت دائمًا قبل مظاهرات باريس تحت سيطرة الشرطة، وعلى هذا النحو أتاح لى الإقحام المباشر للأغنية أن أقول ما أريد دون أن أفرضه[٢٤].**

ومع ذلك، لا يوافق بعض النقاد على أن المعالجة الأسلوبية للفيلم ساعدت فى تسهيل رسالته السياسية، ويصر أحمد صالح على أن "شاهين يتباطأ فى الرمزية أكثر مما ينبغى مما يدفع المشاهد نحو عدم يقين لا يستطيع التخلص منه"[٢٥].

ويحاول صالح إثبات أن المعالجة الأسلوبية التى تقطع التدفق الدرامى للفيلم ليست مفيدة إذا كان صانع الفيلم يهتم -عن أصالة- بالوصول إلى جمهوره، ومن ناحية أخرى، يرى سمير فريد أن معالجة شاهين حققت الرسالة السياسية للفيلم وبقوة أيضًا:

> **رمزيًا، يمثل علىُ بطلاً ناصريًا مأساويًا يتطلع إلى السماء، ولكنه يخسر الأرض الواقعة تحت قدميه، ويدمٌر ما يفترض أنه مُدمٌر، ولكنه غير قادر على بناء ما يحتاج إلى البناء، وأخيرًا يقف وحيدًا يصرخ على قمة أطلال مصر[٢٦].**

ويشير سمير فريد إلى النهاية الشكسبيرية الرائعة، التى لا نظير لها فى السينما العربية، والتى يلمح فيها شاهين بوضوح إلى النهاية المأساوية لـ"سحر البرجوازية العربية الخفىّ" فى الحرب الأهلية اللبنانية، وهو مصير ينصح دولاً عربية أخرى أن تستعد له[٢٧].

الفيلم بوضوح يقاوم التصنيف، وعلى هذا النحو يتجه نحو معالجة مؤلف، يمكن فحسب وصفها بأنها انتقائية، واستخدامى هنا لتعبير انتقائية فى إشارة إلى اتجاه شاهين الأسلوبى، يشير البعض إليه الآن باعتباره ما بعد الحداثة، وكما سأناقش فى الفصل الأخير، فإن استخدام صانع الأفلام للعديد من الأنواع (السينمائية) وتقنيات النص السينمائى ينشأ عن انشغاله الواعى باكتشاف أساليب فعالة لتوصيل أفكاره السياسية، والتى قد تعد بمصطلحات ما بعد الحداثة قصصًا كبرى grand narrative أيديولوچية.

رأى معظم النقاد أن الفيلم انعكاس خطير للتاريخ العربى المعاصر، ومن جانبه شدَّد إبراهيم فوال على نقد شاهين لكيفية تطبيق اشتراكية عبد الناصر، وكيف تم التخلى عنها بالكامل بعدئذ فى النهاية على يد نظام حكم السادات:

تحت حكم عبد الناصر، أصبحت مصر بلدًا اشتراكيًا.. والنظرية ربما كانت صحيحة، كما أن النوايا ربما كانت طيبة، ولكن التجربة كانت فى الواقع فاجعة؛ فقد أصبح قطاع صغير جدًا من السكان أكثر ثراء وأصبح الباقى أكثر فقرًا، فعقداء وألوية الجيش المحالون إلى التقاعد لم يقدروا على إدارة الأنشطة الصناعية، ومن كانوا طيبين راحوا يهملون المصانع التى ورثوها وينشئون وظائف ويمنحون امتيازات لمن يساندونهم. واستشرت المحسوبية بجموح، وعانى الشعب عقب "ثورة التصحيح" التى قام بها السادات(٢٨).

يرى شاهين أن الحياة تحت حكم السادات أصبحت أكثر صعوبة بالنسبة للمصريين العاديين، "استمر إحلال الرأسمالية محل الاشتراكية فى دعم الغنى والقوى على حساب الفقير.. وشهدت مصر صعود طبقة جديدة من المليونيرات.. وإذا رجعنا إلى الفترتين [...] فإن الاشتراكية كانت من أجلهم، والرأسمالية كانت من أجلهم(٢٩)".

أصبحت فكرة التمايزات الطبقية تشكل جانبًا من سينما شاهين، ولكنه فى "عودة الابن الضال" يوسِّع القضية إلى مدى أبعد، من خلال وعى عمال مصنعه بوضعهم الطبقى، وحقوقهم، والمكانة الرأسمالية لرئيسهم. وفى النهاية، يتعزز الصراع من أجل تحسين حالهم بفهمهم الواضح لأوجه استغلال الرأسمالية، وكيف تتراكم الأرباح مع زيادة مستوى القيمة الفائضة المنتزعة من جهد العمال، ولهذا يتجاوز الفيلم رؤية شاهين المبكرة عن الرأسمالى الطيب مقابل الرأسمالى الردىء كما تجسدت فى فيلمه

"صراع فى الميناء"، وبينما كان لدى العمال فى "عودة الابن الضال" نصيبهم من تلك الأوهام، مبكرًا فى القصة، حين اعتمدوا على أن يصبح علىٌّ رئيسًا أفضل من أخيه الأكبر طلبة، إلا أن آمالهم تبددت حين عاد على المهزوم من السجن. وعلاوة على ذلك، يصبح على فى هذه الأيام متحمسًا لإدارة مشروع تجارى فعَّال ومربح، على الرغم من أنه يظل يقول لحسونة إنه لم يُغيِّر "حبه الشخصىَّ وتقديره للعمال".

على مستوى آخر، يغرى خط الحبكة المتمحور حول الطبقة الملاحظات النقدية عن كيفية تأثير هذه القضايا على سياسة التحرر الوطنى والمشروع القومى العربى ككل، وقد لاحظ الناقد المصرى سمير فريد، فى مقال له عام ١٩٧٦، الصلات التى يقيمها الفيلم بين انشغالات شاهين المصرية الخاصة وانشغالاته العربية الشاملة، وهو يسد الثغرة بين الفترة التى أعقبت موت عبد الناصر وفترة ما قبل حرب أكتوبر ١٩٧٣، كما يلاحظ سمير فريد أن شاهين من خلال تصويره لأسرة مدبولى كان قادرًا على تصوير التناقضات التى واجهتها الطبقات البرجوازية المصرية والعربية، التى بدا أنها متجهة إلى تدمير الذات، على غرار ما واجهته الأسرة البرجوازية فى فيلم لويس بونويل "سحر البرجوازية الخفى" (١٩٧٢)، والتى بدا فى منظر النهاية أنها ماضية إلى لا مكان[٢٠]، وبدرجة مساوية فى الأهمية، يرى سمير فريد أن الذروة القوية للفيلم "لا تشير فحسب إلى النهاية المأساوية لسحر البرجوازية اللبنانية الخفىّ المتبدِّى فى الحرب الأهلية اللبنانية" لكنها كانت أيضًا دلالة على «الخوف من إعادة النقش البطيئة لهذا "السحر" فى جسد الأمة العربية بكامله»، وعلى هذا النحو مثَّل الفيلم "ضوء تحذير أحمر أطلقه شاهين أمام العالم العربى بأكمله»[٢١].

يبدو الناقد كمال رمزى مُحدَّدًا بدرجة أكبر فى قراءته للفيلم، وهو ينظر بسخرية لمصير الأسرة، والذى يبدو موحيًا بمصير "السادات الأبوى"، والذى سيموت فيما بعد بزخة من رصاصات مجموعة من الأصوليين الإسلاميين:

ينبغى أن تُرى عائلة مدبولى فى سياق الفترة التى كان يُصنع فيها الفيلم؛ فأثناء هذه الفترة حاولت خطابات أنور السادات أن تصوِّره على أنه "أب العائلة المصرية"، وأكدت أنه ينبغى على الجميع أن يعيشوا معًا فى ظل تجانس هذه العائلة، وبعد عرض الفيلم بأشهر قليلة، وفى ٩ سبتمبر عام ١٩٧٦، اندلعت إضرابات ومظاهرات ضخمة فى مصر تعرى الكذبة الكبيرة عن "العائلة الواحدة".. وفى هذا الصدد، لم يكن الفيلم مجرد تصوير للوضع القائم لكنه كان أيضًا نذيرًا بأشياء قادمة[٣٢].

ولكن، بينما شدَّد كل النقاد تقريبًا على أن الفيلم قدَّم صورة مصغَّرة للمجتمع العربى فى فترة ما بعد هزيمة ١٩٦٧، وموت عبد الناصر، وإعادة إدخال الإجراءات الاجتماعية والاقتصادية المؤيِّدة للرأسمالية، إلا أنهم لاحظوا أيضًا ظهور عنصر جديد فى قراءة شاهين للمشهد السياسى فى مجتمعه: وهو بنية الأسرة التقليدية.

ورغم تشديد شاهين فى أفلامه السابقة على الصراع الطبقى كما كان يتبدى فى العلاقات الاجتماعية، فإن "عودة الابن الضال" أشار إلى دمج شاهين للقضايا الطبقية فى مشروع قومى عربى بديل، كما أن الصورة المصغرة للممارسات السياسية العربية فى "عودة الابن الضال" أظهرت رفضًا صريحًا لبنيات العائلة الأبوية البرجوازية التقليدية، وأكدت الصلات بين فعاليات تلك البنيات وبيئة الهزيمة فى العالم العربى وحالته من التخلف، وقد علق شاهين على طبيعة العلاقات العائلية والأمور الجنسية فى الفيلم بالمقابلة بين بنيتين اجتماعيتين قائمتين على أساس طبقى، مشيرًا إلى أن الجنس داخل العائلة البرجوازية "فاسد ومريض جدًا، فى حين أنه داخل عائلة الطبقة العاملة بسيط وصحىّ وممتع"، ويجعل العائلة الأخيرة أكثر سعادة[٣٣]. ومع ذلك،

يستطرد شاهين إلى ما هو أبعد من مقارنة بسيطة بين البرجوازية والطبقة العاملة، ملاحظًا أن العائلة ذاتها فكرة برجوازية، وأنها قمعية بطبيعتها، ولهذا يجب أن تنتهي:

> **نظام العائلة في حد ذاته اختراع برجوازي.. ولا تزال توجد بالفعل علاقات صحية داخل هذا النظام، ومع ذلك فنظام العائلة البرجوازي في حد ذاته، بكل قيمه وأساليبه في التفكير يتعين إزالته؛ فالبرجوازي يقمع ويستغل الآخرين مدعيًا "أنه يفعل ذلك من أجل أطفاله"، وهذا هو الرأي الذي يفتقد الضمير، ويلجأ إليه البرجوازي لكي يبرر بقاء قوته وسيطرته[٣٤].**

ولكن في حين أن أفلامه السابقة، وخصوصًا "فجر يوم جديد"، و"الاختيار" و"العصفور"، عالجت قضية بنية العائلة البرجوازية بمقابلتها ببديل من الطبقة العاملة، فإن العائلة البرجوازية في "عودة الابن الضال" تُعرض لتصبح مُعوِّقة لتطور المجتمع العربي على المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

نزاع شاهين مع البرجوازية قاتل في هذا الوقت نظام قيمها الأيديولوجي المسيطر، مؤكدًا أن بنية العائلة في حد ذاتها نظام متحلل وفاسد، وأن الناس يحتاجون إلى فهم أنهم، مثلاً، لا يملكون أطفالهم، وقد أعلن أنه في "عودة الابن الضال" أراد أن يبيِّن كيف "تحاول العائلة البرجوازية السيطرة على أطفالها من خلال المال"[٣٥]، ومع التسليم بتغيُّر فهمه للمشروع القومي العربي، الذي شمل في هذا الوقت وجهة نظر أكثر تجانسًا، حاول شاهين إثبات أن بنية العائلة تكبح النمو الاجتماعي العربي، وأنها في الواقع مسئولة عن السماح لطبقة طفيلية بالظهور والنمو والسيطرة؛ بافتراضه وجود صلة مباشرة بين المبدأ البرجوازي في "الإبقاء على العائلة" والقومية العربية القائمة على المفهوم الضيق للدولة الآن، واصل شاهين الاحتكام إلى الشباب العربي

للتخلص من نظام العائلة كما يوجد فى الوقت الحالى، والإفلات من الأفكار المبكرة المنغلقة عن القومية[٣٦]، ويقترح شاهين بديلاً وحيداً ونظامًا جماعيًا يتيح للعرب البدء فى الاستفادة من مواردهم من أجل منفعتهم الخاصة:

> **مثلاً، هناك بعض [العائلات التى تحكم بعض الدول العربية] تعتبر النفط ملكية خاصة لها وحدها، وأن خطوطه تخصها وحدها.. إلخ، وأنا باعتبارى عربيًا أؤمن بأن كل الموارد العربية مِلْكى، ولا يمكن إنجاز ثورة حقيقية ما لم يجتمع كل العرب ويفكرون بطريقة جماعية وليس من خلال أسلوبهم العائلى الضيق أو فى النهاية من خلال ميولهم القومية - الرسمية[٣٧].**

تقاليديًا، أصبحت الإشارات إلى بنية العائلة فى السينما العربية مؤطرة داخل منظور سياسى واسع، رسخته أفكار التجانس والأمان والتناغم. ومع ذلك، يتسم "عودة الابن الضال" بتأكيد درامى للتناقضات الأيديولوچية وأوجه الضعف فى تلك الأبنية، وبدرجة مساوية، فإن معالجة الفيلم المجازية للسياق السياسى، الذى تحدث القصة تأثيرها من خلاله، تشدد على القيود الأيديولوچية الجوهرية بالنسبة للبنيات العربية المسيطرة. إن طبيعة تدمير الذات، المتأصلة فى بنية العائلة البرجوازية التقليدية، يتم عرضها من خلال معالجة ابتكارية على مستوى الشكل، تجسد المشروع القومى العربى على نحو ملموس، بكل ديناميات المتحللة والراكدة وغير القابلة للتنبؤ.

ورغم تبنِّى الحداثة فيما مضى ومنذ عهد بعيد فى السينما المصرية والعربية، فإن القليل من صانعى الأفلام تبنوا قضايا المشروع القومى العربى قبل يوسف شاهين، ومن خلال فحص فيلمى "الاختيار" و"عودة الابن الضال"، سعيت إلى تحديد كيفية مساهمة الإستراتيچيات الحداثية عند شاهين فى إعادة تخيُّل منزلة الفرد والعائلة داخل جدل التحرر الوطنى.

إن إستراتيچيات الحداثة الفاقدة للاستقرار، كما يستخدمها شاهين فى مستهل عصر صعب ومعقد فى التاريخ العربى المعاصر، أبرزت استنطاقًا عنيفًا للنماذج السائدة فى المشاهدة السينمائية المصرية والعربية. وعلى هذا النحو، وفى هذه الفترة النقدية الحاسمة من تطورها، سعت سينما شاهين إلى الانخراط فى وكشفها الأسس الأيديولوچية المعقدة للثقافة السياسية العربية وكشفها، والتساؤل عن نجاح شاهين، فى تجربته الحداثية- بكل بثِّها الانتقائى من المعالجات النوعية والأسلوبية- لتوصيل قلق الفترة إلى مشاهديه، يظل قابلاً للمناقشة. غير أن المؤكد هو أن شاهين لم يتردد فى المغامرة بأشكال جديدة للتعبير من أجل تنبيه جمهوره إلى الأزمة التى كانت على وشك الحدوث.

الهوامش

(١) Armes, Third World Film Making and the West, 202.

(٢) المرجع السابق، ٢٠٣.

(٣) المرجع السابق.

(٤) فريد، "دوريات السينما المصرية".

(٥) Fawal, Youssef Chahine, 96.

(٦) فريد، "كان من سمير فريد" ١٢٠.

(٧) خليل، "رؤية سياسية"، ١٧٦.

(٨) حسن، "العصفور على شاشات السينما"، ٣٠.

(٩) عمر، "عصفور يوسف شاهين"، ١٠.

(١٠) Armes, Third World Film Making and the West, 249.

(١١) انظر خليل، "رؤية سياسية"، ١٧٦.

(١٢) أبو شادى، "قراءة فى ثلاثية الهزيمة"، ٥٢.

(١٣) انظر توفيق، "أهم حدث فنى فى القاهرة"، ٥٣.

(١٤) Shafik, Popular Egyptian Cinema, 76.

(١٥) الدرويش، "إذا قلت إننى لا أكره أمريكا، ١٥.

(١٦) Armes, Third World Film Making and the West, 249.

(١٧) فريد، "أريد التكلم عن حقيقة"، الجمهورية، ١٤ أكتوبر ١٩٧٦، ١١.

(١٨) شميط، يوسف شاهين، ١٥٠.

(١٩) المرجع السابق.

(٢٠) المرجع السابق، ١٥٠ - ١٥١.

(٢١) المرجع السابق، ١٢٩.

(٢٢) أبو شادى، "قراءة فى ثلاثية الهزيمة"، ٥٢.

(٢٣) المرجع السابق.

(٢٤) فريد، أضواء على سينما يوسف شاهين (مقابلة فى عام ١٩٧٦)، ١٤٠.

(٢٥) صالح، "هل يعود الابن الضال"؟، ٢٢.

(٢٦) فريد، "العصفور"، ١١.

(٢٧) المرجع السابق.

(٢٨) Fawal, Yossef Chahine, 108.

(٢٩) المرجع السابق.

(٣٠) فريد، أضواء على سينما يوسف شاهين، ٢٩.

(٣١) المرجع السابق، ٣٢.

(٣٢) رمزى، "عمق الجذور"، ٦٠.

(٣٣) شميط، يوسف شاهين، ١٤٥.

(٣٤) المرجع السابق.

(٣٥) المرجع السابق، ١٥٣.

(٣٦) المرجع السابق.

(٣٧) المرجع السابق.

الفصل السادس

الهوية والاختلاف

نشوب الحرب الأهلية فى لبنان، بالإضافة إلى توقيع معاهدة السلام مع إسرائيل، والتراجع عن سياسات عبد الناصر فى التضامن العربى الشامل، وإعادة إدخال سياسات اجتماعية واقتصادية متوجهة للسوق، كل هذا ساهم فى ظهور مواطن ضعف اجتماعى وسياسى جديدة فى العالم العربى، واندلع شغب الخبز فى مصر عام ١٩٧٧ مقرونا بإضرابات العمال فى حلوان ومراكز صناعية كبرى أخرى. وتحولت المظاهرات السلمية التى حدثت فى ١٨ يناير إلى شغب وعنف فى اليوم الثانى، وأعلنت الحكومة حالة الطوارئ وفرضت حظر التجول، وهو إجراء لم يُفرض منذ الأيام الأولى لثورة ١٩٥٢ ، وفى النهاية، قُتل ٧٩ شخصًا ، وجُرح أكثر من ٢١٤، واقتيد الآلاف إلى السجن. وفى أعقاب هذه الأحداث انتقمت حكومة السادات، بشن حملة ضد بقايا القوميين واليسار الماركسى المصريين فى نقابات العمال ومراكز القوة داخل الحكومة وخارجها ، مستهدفة على وجه الخصوص الصحفيين والمثقفين.

وبدأت الحكومة فى تشجيع جماعات الإسلام السياسى والاعتماد عليها للمساعدة فى إخضاع اليسار وكبح تأثيره بين العمال والطلبة، وتدهورت حركة الاحتجاج اليسارية، وبدأت جماعات إسلامية مدعومة فى ممارسة تأثير متزايد بين الطلبة وأفراد مهمشين فى المجتمع المصرى، ووجدت ثغرة قيادة فى حركة الاحتجاج الشعبى بسبب

ضعف اليسار سرعان ما غطاها الأصوليون الدينيون المدعومون من الحكومة، ومع ضعف القوميين واليسار الماركسى، ونمو التوترات الاجتماعية والسياسية، كان يوجد الواقع العربى الجديد، الذى حذر منه شاهين عام ١٩٧٦ فى "عودة الابن الضال".

وكانت التوترات والقلاقل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية تتخذ فى ذلك الوقت شكل التوترات الدينية، وكما حدث فى لبنان بدأت التوترات فى مصر بين المسيحيين والمسلمين تظهر على السطح، وانطلق العراك والشغب الحزبى فى الشوارع، وفى سبتمبر ١٩٨١ نَفَى السادات رئيس الكنيسة القبطية البابا شنودة الثالث، وسَجَن المئات من مؤيديه، مدعيًا مشاركتهم الانفصالية فى السياسة، وكان الوضع الجديد يؤدى إلى خسائر فى الثقافة السياسية والاجتماعية لمنطقة عاشت فيها الجماعات الدينية والعرقية طوال التاريخ بانسجام نسبى.

مع التسليم بدلالته، فقد كان أمرًا مفارقًا أن ثلاثة أقلام مصرية فقط، من بين ثمانمائة فيلم تقريبًا صُنعت فيما بين عامىْ ١٩٧٧، ١٩٩٢، تعاملت بطريقة ما مع أحداث يناير ١٩٧٧(١). من جانبها، بدأت سينما شاهين فى أواخر سبعينيات القرن الماضى فى معالجة قضية الاختلافات الدينية والعرقية فى المجتمعات العربية، معتمدة على قراءات ذاتية للتاريخين المصرى والعربى لتشير إلى عدم التجانس فى الثقافة العربية، وهذا التشديد على الذاتى والتاريخى فى فيلم "إسكندرية.. ليه" (١٩٧٨) أشار إلى فهم شاهين للمشروع القومى العربى كاحتفال بدمج الفروق الثقافية والدينية داخل التضامن الطبقى والقومى والمعادى للاستعمار. وفى هذا السياق، بدأت سينما شاهين أواخر السبعينيات فى الإفصاح عن معالجة سياسية وجمالية جديدة لقضية الهوية القومية العربية.

والفيلم الذى نناقشه فى هذا الفصل يقدم معالجة جديدة للتعامل مع قضية التنوع الدينى فى المجتمعات العربية، وهذه المعالجة تمثل محاولة لاستكشاف العلاقة الجدلية

بين الخبرات الثقافية للاندماج الدينى والنمو والتحرر الوطنييْن، بواسطة لفت الانتباه إلى الصراع بين النماذج التاريخية والمعاصرة فى الخطاب السياسى العربى، وهذه الأفلام، فى حد ذاتها، تنطلق من افتراضات لا تاريخية للهوية، ومن احتفالات ليبرالية بالاختلاف، وتنسق خطاباً بديلاً مقابل الميثولوچيا القومية العربية والهوية القومية العربية.

سينما شاهين وانتحال جديد للهوية العربية

مع السياسات الاجتماعية والاقتصادية الجديدة، والاتجاهات الأيديولوچية التى أثَّرت فى السينما المصرية، فى منتصف سبعينيات القرن الماضى، جاء جيل جديد من صناع الأفلام ذوى توجهات أيديولوچية وأسلوبية متباينة، وصناع الأفلام الرئيسيون، الذين ظهروا خلال ثمانينيات القرن الماضى، باعتبارهم جيل الواقعية الجديدة (بعضهم بدأ سيرته السينمائية أواخر ستينيات القرن الماضى) تضمنوا محمد خان، رأفت الميهى، خيرى بشارة، عاطف الطيب، داود عبد السيد، وقد مهَّد هذا الجيل الطريق لجيل آخر ينتمى إلى ما بعد الواقعية الجديدة فى تسعينيات القرن الماضى، يشمل شريف عرفة، يسرى نصر الله، رضوان الكاشف، سعيد حامد، طارق العريان، أسماء البكرى، محمد كامل القليوبى، خالد الحجر، طارق التلمسانى، مجدى أحمد (على)، أسامة فوزى. وبحسب سمير فريد، فإن صناع الأفلام هؤلاء أعادوا السينما المصرية إلى "درجة العالمية"(٢).

وقد أدمجت الواقعية الجديدة المصرية، أسلوبيًا، سمات من الواقعية الجديدة الإيطالية فيما بعد الحرب العالمية الثانية والواقعية الجديدة المحلية فى ثمانينيات القرن الماضى، والتى كانت، بدورها مبنية على الاتجاهات الواقعية الاجتماعية فى السينما المصرية فى خمسينيات وستينيات القرن العشرين، وكما يرى سمير فريد فإن أجيال

الواقعية الجديدة "عبَّرت عن الأوضاع الاجتماعية المعاصرة بطريقة لم يتَّبعها أى جيل آخر من المخرجين المصريين"(٣).

وبينما كانت السينما المصرية تشهد توسعًا فى المعالجات الواقعية، استمرت سينما شاهين فى دمجها نماذج تفاعلية حداثية، وواقعية، علاوة على معالجات نوعية (نسبة إلى تصنيف الأفلام إلى أنواع - المترجم). وبدرجة مساوية فى الأهمية، كان مشروع شاهين السينمائى معنيًا بالتمثيلات الذاتية، وبالاعتماد الذاتى على التواريخ الشخصية والقومية.

ومع تغير الثقافة السياسية فى مصر والعالم العربى أواخر سبعينيات القرن الماضى، بدأت سينما شاهين تدرك وتُنصف العناصر الاجتماعية المهمشة فى الهويَّة القومية العربية، وفى حين اعترفت سينما شاهين على الدوام بالفروق الطبقية ودورها فى التغيير الثورى والتحرر الوطنى، إلا أنها مالت، رغم ذلك، إلى تجاهل قضية الفروق الدينية والعرقية فى المجتمع العربى، وكيف أثَّرت فى فكرة الهوية العربية، وبفيلم "إسكندرية ليه" بدأ شاهين يعيد فحص وإشراك عوامل ثقافية وتاريخية خاصة بجماعات محددة، اعتقد أنها متممة لإدراك قيمة هوية عربية جمعية.

مثَّل "إسكندرية ليه" أول سيرة ذاتية فى تاريخ السينماتين المصرية والعربية، وسجَّل مرحلة جديدة فى انتحال شاهين الأسلوبى للذاتى كسياسى، وللسياسى كذاتى، وقدَّم أيضًا وجهة نظر جديدة على نحو صريح عن الهوية العربية كهوية غير متجانسة، كما سجَّل الفيلم مرحلة جديدة فى سمعة شاهين النقدية الدولية، وخصوصًا فى الغرب:

> **هذا الفيلم، وهو أول أفلام ثلاثية شاهين عن نفسه وعن مدينته، كان فتحًا سينمائيًا كبيرًا، لأنه تركز حول أسرة مسيحية فى مجتمع غالبيته من المسلمين، وقدم يهوديًا مصريًا كمصرى**

وطنى، وليس خائنًا ترك مصر وهاجر إلى إسرائيل، وحارب بعد ذلك ضد مصر واحتل أراضى مصرية، ولكن الأكثر أهمية هو الأسلوب السينمائى الرفيع للفيلم. شاهين [كان] المخرج المصرى الوحيد الذى فاز بجائزة دولية فى مهرجان سينيمائى دولى كبير (الجائزة الخاصة للجنة تحكيم مهرجان برلين السينمائى عام ١٩٧٩)[٤].

ويَحاجُ سمير فريد بأن ثلاثية شاهين عن الإسكندرية شكلت معلمًا، فى صنع الأفلام العربية، مماثلاً لكتاب سيرة طه حسين الذاتية (الأيام) فى الأدب العربى. وعلى هذا النحو، يَحاجُ سمير فريد بأن "إسكندرية ليه" مهّد الطريق لصناع أفلام آخرين؛ مثل محمد ملص بفيلم "أحلام المدينة" (سوريا، ١٩٨٥)، ونورى بوزيد بفيلم "ريح السد" (تونس، ١٩٨٦)، ليغامروا بصنع أفلامهم الخاصة عن سيرهم الذاتية. ومع ذلك، فهذه المحاولات تميزت بتأكيد واضح للحظة التاريخية التى تجسدت فيها ذاكراتهم الشخصية:

كل هذه الأفلام كانت شهادات عن فترات فى التاريخ العربى. "إسكندرية ليه" تحدث عن الجيل الذى أنجز الثورة فى مصر ضد الملكية قبل ١٩٥٢، و"أحلام مدينة" قدّم سياقًا للوحدة بين مصر وسوريا، و"ريح السد" عالج فترة فى تونس قبل الاستقلال. ومثّلت هذه الأفلام أيضًا شهادات حب لمدن مثل الإسكندرية ودمشق وصفاقس[٥].

ثلاثية شاهين عن الإسكندرية، والتى تشمل، بالإضافة إلى "إسكندرية ليه"، "حدوته مصرية" (١٩٨٢)، "إسكندرية كمان وكمان" (١٩٩٠) مثّلت إضافة نقدية ليس فقط لذخيرة شاهين السينمائية؛ بل أيضًا للممارسة السينمائية البديلة فى السينما العربية، وكل من الأفلام الثلاثة الأصلية (وفيلم رابع هو "إسكندرية... نيويورك"، والذى

عرض عام ٢٠٠٤) عالج لحظة ذات دلالة شخصية وقومية فى التاريخين المصرى والعربى؛ فصوَّر "إسكندرية ليه" فترة الحلم بالثورة، بينما قدم "حدوتة مصرية" سيرة أسرة تشهد على أزمة الثورة مقرونة بأزمة شاهين الصحية. وأخيراً، يقدم "إسكندرية كمان وكمان" صورة للصراع فيما بعد الثورة من أجل الديمقراطية، ويؤكد فكرة أكثر شمولاً للهوية القومية لم تستبعد الجنس عند اللوطى.

تأمُّل شاهين الجرىء لحياته الخاصة باعتباره صانع أفلام ووسيلة للتغيير الاجتماعى والسياسى أطلق العنان لمعالجة جديدة تماماً فى قصة سينمائية عن السيرة الذاتية، ووثباته الحادة بين الحقيقة والخيال، والفردى والجماعى، والشخصى والعام جعلت هذه الأفلام فريدة، بتحديها لمعايير الموضوع والنوع السينمائى والأسلوب، فى السينماتين المصرية والعربية، وأفلامه الأخرى فى ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضى والتى تشمل "الوداع يا بونابرت" (١٩٨٥) و"اليوم السادس" (١٩٨٦) و"المهاجر" (١٩٩٤) و"المصير" (١٩٩٧) صورت جميعها لمسات من السيرة الذاتية تركزت حول تفاعلات بين الخاص والعام؛ وعلاوة على ذلك سجلت هذه الأفلام الروابط بين الأحداث التاريخية والثقافية والسياسية ومأزق العرب المعاصرة وصراعاتهم.

ويوفر لنا الناقد السينمائى اللبنانى البارز إبراهيم العريس منظوراً للتماسك الذى يوحِّد الثلاثية وأفلام شاهين التالية لها:

> **"الوداع يا بونابرت!"، و"المهاجر" و"المصير" كانت من حيث الجوهر استمراراً لأفلام رحلته الشخصية، التى انطلقت من خلال ثلاثيته عن السيرة الذاتية.. وفى الأفلام الأخيرة تأمل حياته الشخصية وتجربة سيرته المهنية، ورغباته ووجهة نظره فى السينما والسياسة والآخر، وجميعها صُنع بأسلوب أكَّد القصة الشخصية وتاريخ مشاعره ورغباته. وفى أفلام أخرى، ومن دون أن يترك مجالاً واسعًا ليقدم الذاتى، زار شاهين التاريخ**

"الحقيقى" (حملة نابليون، اقتراحات الفراعنة وإخناتون حول وحدانية الله، وأخيرًا قصة دولة الأندلس ونهضتها الفكرية)، وكلها بقصد التعامل مع صراعاته الشخصية والفكرية فى الوقت الحاضر، وفى كلتا المجموعتين من الأفلام، فإن الإسكندرية الحاضرة دائمًا والخاصة بشباب شاهين فى الأربعينيات بثرائها وتنوع ثقافاتها المتعددة لم تفارق خياله وظلت واضحة وكانت هناك دائمًا ليتذكرها على نحو غامض أو صريح(٦).

كان واضحًا اقتحام شاهين الجرىء والأصيل لعالم سينما السيرة الذاتية فى ثلاثيته عن الإسكندرية، وقراءاته الانفعالية للحظات الرئيسية فى التاريخ المصرى والعربى كما تمثلت فى فيلم "الوداع يا بونابرت"، والمقرونة بإعادة تنسيق الممارسة البريختية الخاصة بتقوية الوعى الذاتى للجمهور، وداخل تلك المحيطات شاركت سينما شاهين فى إعادة قراءة النقد الذاتى والوعى الذاتى للتاريخ العربى.

وبوضع الذاتية- سواء كانت شخصية، أو متعلقة بطبقة محددة، أو خاصة بالدينى أو بالعرقى أو باللوطى- فى مركز عملية إعادة وضع التواريخ الذاتية والقومية، أبدَى شاهين تحديًا للتقاليد السينمائية الشعبية، التى تدَّعى النقل الموضوعى أو الشامل لهذه التواريخ. وعلى هذا النحو، قدَّم شاهين منظورًا جديدًا للتاريخ العربى سمح بفحص نقدى للحاضر، وبإعادة فحص للهوية القومية العربية التى كانت غير متجانسة حتمًا إلى حد ما.

معالجة فكرة الاختلاف الدينى داخل العالم العربى تفسح مجالاً لفهم جديد عن كيفية تشكُّل الاختلاف الثقافى والهوية والآخرية فى التاريخ العربى. وعلاوة على ذلك، وحتى عندما كان الاختلاف الدينى فى العالم العربى مُدرجًا فى الغالب فى فكرة الأمة (وهو مصطلح مستمد من الوصف الإسلامى لمجتمع المسلمين، ولكن يستخدمه كثير من القوميين العرب على نحو متعارض للإشارة إلى الأمة العربية) فإن الحاجة إلى

زيارة التاريخ العربى من جديد، لاستكشاف وتوضيح فعالياته العرقية والدينية غير المتجانسة إلى حد بعيد، تصبح عنصراً مهمًا فى استعادة الهوية العربية، وخصوصاً فى السياق المعاصر للتوترات الدينية المتزايدة فى لبنان وأماكن أخرى فى العالم العربى.

أصبح الاختلاف الدينى تدريجيًا جانبًا مهمًا فى الممارسات السياسية المتعلقة بتمثيل الواقع فى سينما يوسف شاهين، وفى حين أن القضايا المتعلقة بالتصوير العنصرى أو العرقى لم يشملها عالمه السينمائى، فإن إدراكه الواضح لكيفية تأثير قضية التنوع الدينى على الخطاب الثقافى العربى أتاح له أن يفصح عن تحدٍ قوى وأكثر احتياجًا للمفاهيم التقليدية الضيِّقة والمتجانسة عن الهوية العربية.

الهوية العربية وعدم التجانس الثقافى فى «إسكندرية.. ليه؟»

منذ انبثاقها فى منتصف القرن التاسع عشر شددت حركة النهضة على كل من عدم التجانس الاجتماعى وعدم التجانس الثقافى باعتبارهما أمراً متمماً لهدف تقرير المصير والاستقلال القومى العربى، وثمة عامل رئيسى وحيد فيما يتعلق بهذا الأمر استلزم دفاع الحركة عن الوحدة العربية، ولكن فى حين اعتبرت الحركة نفسها جانباً من عملية إصلاح دينى واجتماعى وثقافى، إلا أنها أدركت أن الاستعمار عائق كبير أمام تقدم هذه العملية. على أنه بعد ذلك، وفى القرن العشرين، تضمنت الحركة العربية الشاملة جماعات وأفراداً من قطاع عريض من الفسيفساء الخصب، العرقى والدينى للمنطقة، يسهم فى دفاع الحركة عن شكل مدنى للحكم، ولهذا وعلى عكس ما يزعم البعض، أصبحت فكرة الوحدة العربية مفهومة إلى حد كبير باعتبارها تجسيداً لمشروع قومى يعكس الطبيعة غير المتجانسة للمجتمعات العربية.

وعلى مدى السنوات الخمسة عشرة الأخيرة، وكرد فعل مباشر لصعود الأصولية الإسلامية، وُجِد اهتمام متجدد بمناقشة فكرة الهوية القومية، وبالمثل أصبحت سينمات عربية جديدة تعالج على نحو متزايد، وإن كان بتلمُّس، قضية تقرير المصير بنظرة تشدد على عدم تجانس الهوية العربية، وأصبحت الأفلام، أكثر من ما كان فى تاريخ السينما من قبل، تظهر وعلى نحو تقدمى اهتمامًا بقصص تتأمل فكرة الوحدة القومية على أنها تجسيد لمجتمع متنوع ثقافيًا.

ويظل استنتاج الصلات بين الأصولية والسياسية الاستعمارية ممارسة غامضة فى السينما العربية الجديدة؛ فالأفلام العربية، وعلى الأرجح إلى حد بعيد، تُوجِد روابط مباشرة بين السياسة الاستعمارية والممارسة السياسية للتقليديين ومعارضى التحديث، وهى الموضوعات الوحيدة الأكثر إلحاحًا، التى تستكشف الهوية القومية العربية باعتبارها عملية حيوية وشديدة الحساسية تتحدى الحصرية العقائدية والتقليدية المحافظة.

منذ ثلاثة عقود، مهَّد فيلم "عمر قتلاتو [عمر قتلته رجولته] لمرزاق علواش الطريق لممارسة تأمل وإعادة تعريف الهوية القومية، ولاقى ذلك الفيلم الجزائرى وقت عرضه عام ١٩٧٦ نجاحًا جماهيريًا ساحقًا وشكل خطًا فاصلاً فى تاريخ السينما العربية، وقد استكشف الفيلم مغامرات رجل متحيز لذكورته له خلفية من الطبقة العاملة، ممزق بين هوسه بسلوكه الذكورى وصراعه لمقاطعة التقليد وتبنِّى ما تصور أنه السلوكيات الغربية الحديثة، ويقدم الفيلم نظرات مجازية ثاقبة فى موضوعاته عن الوضع القومى، والقمع، والاغتراب. والآن، تناقش مجموعة أوسع بكثير من صناع الأفلام العرب هذه الموضوعات بكثرة وبإحكام أشد.

وفيلم المخرجة اللبنانية راندة شهَّال "الطائرة الورقية" (الحائز على جائزة الأسد الفضى فى مهرجان ڤينيسيا السينمائى عام ٢٠٠٣) يُظهر اتجاهًا ناشئًا فى الوصف

السينمائى للهوية القومية، ويُجاوِر الفيلم بين معضلات هوية قومية مُستنهضة ومعضلات النشاط الجنسى الناشئ، ومن خلال قصة حب عبر الأسلاك الشائكة بين لمياء، وهى فتاة عربية، وجندى عربى إسرائيلى (وكلاهما من منطقة الدروز ذاتها)، يصبح فيلم "الطيارة الورقية" تعليقًا على الواقع القمعى للاحتلال، الذى يجزئ الناس ويحرمهم من كرامتهم القومية. وعلاوة على ذلك يصوِّر الفيلم بقوة كيف يُلحق الاحتلال العسكرى الدمار بالبشر، المحتلِّين والمحتلَّين منهم على السواء، ومع ذلك وبدرجة مساوية فى الأهمية يصف الفيلم الهوية العربية، متجسدة فى الهوية الشخصية للمياء، تعبيراً عن العملية المدوية المنجزة للنضال ضد كل أشكال القمع.

وهناك أمثلة أكثر قدماً عن هذا الاتجاه، منها فيلم فريد بوغدير "عصفور السطح" (الحلفاوين، تونس ١٩٩٠) وفيلم خيرى بشارة "آيس كريم فى جليم" (١٩٩٢) وفيلم نبيل المالح "الكومبارس" (سوريا، ١٩٩٣)، علاوة على أفلام أخرى. وكل هذه الأفلام تعالج معضلة البحث عن الهوية القومية من خلال تقديم حياة المهمشين فى شوارع المدن العربية الكبيرة وأزقتها. وبدلاً من أن تفاخر بعموميات قومية، تصور هذه الأفلام أوضاعًا اجتماعية وثقافية مختلفة، وشخصيات، وتقدم صوراً معقدة عن مجتمعات متغيرة بسرعة تناضل لاسترداد هويتها القومية.

وعلى مستوى آخر، تبدى عدة أفلام عربية اهتمامًا متجدداً بموضوع عدم التجانس الدينى. وحديثًا، تسبب فيلم لمنير راضى ("فيلم هندى" مصر، ٢٠٠٣) فى جدال شديد بسبب وصفه الصادق لموضوع حساس عن صداقة شابين مصريين، أحدهما قبطى والآخر مسلم، ولكن فى حين اعُتبر هذا الموضوع إشكاليًا على ضوء النزعة الطائفية التى فاقمتها الممارسات السياسية للأصوليين، إلا أن عدداً متزايداً من صناع الأفلام راحوا يُنقِّبون فى الذاكرة الجماعية العربية لاستكشاف أوجه من تاريخ التعدد الدينى فى المجتمع العربى، وبعد أقل من سنة من عرض فيلم محمد راضى، عُرض فيلم "أنا بحب السيما" (أسامة فوزى، ٢٠٠٤)، وهو يمثل كذلك هجوماً صريحاً

على الأصولية باعتبارها ظاهرة فى أديان متعددة، بتقديمه قصة جيل عن مغامرات صبى مصرى مسيحى، يتسلل إلى دور العرض السينمائية لمشاهدة الأفلام، ضد إرادة أبيه المتدين بتعصب (يعتبر الأب حب ابنه للسينما عملاً شريراً) يشدد الفيلم على الإفلاس المعنوى والأخلاقى لكل أشكال الدوجماتية، وباحتفاله بالتنوع الأخلاقى والدينى والثقافى الثرى فى العالم العربى، أكَّد فيلم "أنا بحب السيما" النضال ضد الأصولية الدينية كعامل موحِّد يشمل المسيحيين والمسلمين العرب على السواء.

وفى وقت أحدث، اشترك الممثل الكوميدى عادل إمام والممثل المصرى عمر الشريف فى بطولة فيلم "حسن ومرقص" (رامى إمام، ٢٠٠٩) وهو فيلم ذو ميزانية ضخمة وحقق نجاحًا فى الإيرادات، ويعنى بالهويات الدينية المتبادلة والتسامح الدينى فى سياق أفعال حديثة للعنف الطائفى فى مصر. وتُظهر إشارات عابرة المسيحيين العرب باعتبارهم جزءًا من المجتمع العربى متعدد الأديان، ولكنها ليست بالضرورة مركز الاهتمام الرئيسى للقصة[٧]، ولكن محاولات معالجة التاريخ الثرى لمساهمة اليهود المصريين فى السينما المصرية أصبحت غير موجودة، وحين عولج الموضوع فى دراسة حديثة جدًا أجراها باحث مصرى، عكست هذه الدراسة إلى حد بعيد ومن حيث الجوهر موقف "التآمر" الفردى الساخر المعادى لليهود، الذى نظر فقط إلى هذه المساهمة كإشارة إلى الطريقة التى كان يحاول بها اليهود السيطرة والتلاعب بنهوض صناعة السينما المصرية منذ بداياتها المبكرة[٨].

وأصبحت التلميحات إلى اليهود، باعتبارهم جزءًا من الفسيفساء الثقافى العربى، حرامًا فى السينما العربية المعاصرة. وباستثناء يوسف شاهين، الذى قدم فيلمه "إسكندرية ليه" قصة حب بين شاب شيوعى من الطبقة العاملة وفتاة يهودية مصرية متعاطفة، تجنَّب صناع الأفلام العرب عمومًا الاعتراف بالحضور القوى تاريخيًا لمجتمع يهودى عربى، والواقع أن هناك فيلمًا آخر غير "إسكندرية ليه"، وهو الفيلم الأخير الذى

عالج قضية عدم التجانس الدينى العربى واشتمل على شخصيات يهودية، وهذا الفيلم هو "فاطمة وماريكا وراشيل" لحلمى رفلة (١٩٤٩)، وعلى غير المتوقع فإن الفيلم عُرض بعد سنة واحدة من إنشاء دولة إسرائيل عام ١٩٤٨ .

ومنذ ذلك الوقت وحتى فيلم "إسكندرية ليه" الذى عرض فى أواخر سبعينيات القرن الماضى فإن "فاطمة وماريكا وراشيل" هو آخر فيلم عالج موضوع عدم التجانس الدينى العربى. ومع ذلك، ومنذ تسعينيات القرن الماضى تمت العودة إلى تناول الموضوع على يد جيل جديد من صناع الأفلام العرب.

وبالنسبة لكثير من الجماهير فى الغرب فإن وجود شخصية رئيسية يهودية فى فيلم "صيف الواد" (١٩٩٦) لفريد بوغدير فُسِّر على أنه محاولة لتعزيز التعايش السلمى بين العرب واليهود. ومع ذلك، فإن معالجة الفيلم لهذا الموضوع الحساس جداً تناقض انشغالات أيديولوچية أكثر عمقًا، فبقصة عن ثلاث فتيات تونسيات مراهقات- مسلمة، ومسيحية، ويهودية- يفحص الفيلم فترة بالغة الأهمية فى التاريخ العربى، وهى إحدى فترات التعصب الطائفى والدينى على حد سواء والتى يفضَّل نسيانها، ويعاود "صيف الواد" زيارة التاريخ المحلىّ من خلال استكشاف الثراء الدينى والثقافى الذى حدَّد الشخصية الاجتماعية للعالم العربى على مدى ألف وخمسمائة عام.

وفى هذا الشأن، يرفض الفيلم الحنين ويتيح قراءة جديدة للتاريخ العربى باعتباره وسيلة للتعامل مع الحاضر وفهم ديناميات التغيير السياسى والاجتماعى، وهو يشهد أيضًا بطريقة غير مباشرة على العواقب الديموجرافية والسياسية والثقافية المدمرة- وخصوصًا بالنسبة لليهود العرب- والمرتبطة بإنشاء دولة إسرائيل عام ١٩٤٨.

فى الفترة التى أنشئت فيها دولة إسرائيل وُصفت الشخصيات اليهودية فى السينما المصرية بذات الأسلوب غير الإشكالى الذى وُصفت به الشخصيات المسلمة

والمسيحية، وهناك أفلام شعبية عن الشخصيات اليهودية من بينها سلسلة أفلام كوميدية تجسد شخصية شالوم، وهو بطل من الطبقة العاملة كان معروفًا على نطاق واسع باعتباره شارلى شابلن السينما المصرية فى عشرينيات وثلاثينيات القرن الماضى، وهناك أفلام أخرى بها شخصيات يهودية قوية؛ منها "لعبة الست" (ولى الدين سامح، ١٩٤٦)، و"فاطمة وماريكا وراشيل" (حلمى رفلة، ١٩٤٩)، و"أخلاق للبيع" (١٩٥٠)، و"حسن ومرقص وكوهين" (فؤاد الجزايرلى، ١٩٥٤). وحتى بعد إنشاء دولة إسرائيل، ظل نجوم يهود مشهورون؛ مثل ليلى مراد وكاميليا ونجمة إبراهيم، يشاركون فى صنع أفلام، أثنى بعضها على ثورة عبد الناصر بل أعلن معارضته لإنشاء الدولة اليهودية فى فلسطين.

ومع ذلك، وبعد تأسيس دولة إسرائيل، أصبحت التلميحات إلى اليهود باعتبارهم جزءًا من الفسيفساء الثقافى العربى، محرمة تدريجيًا فى النصوص السينمائية المصرية والعربية، وقد لاحظ روبرت ستام وإيللا شوحات كيف شهد فيلم "إسكندرية ليه" على صحة منظور شاهين الخاص للمشروع القومى العربى ذاته، وهما يحاجَّان بأن الحبكات الفرعية للفيلم:

> **تقدم دراسة متعددة المنظورات للمجتمع المصرى، تصف كيف تتفاعل الطبقات والأعراق والأديان المختلفة- شيوعيو الطبقة العاملة، والمثليون الجنسيون المسلمون الأرستقراط، واليهود المصريون من الطبقة الوسطى، وكاثوليك البرجوازية الصغيرة- مع النزعة القومية المصرية - العربية، كما تشدد الحبكات الفرعية على تنوع التجربة المصرية، باستثناء الإجماع على رد الفعل تجاه الاستعمار الأوروبى(٩).**

ظل تصوير شاهين الإيجابى للشخصيات اليهودية العربية حالة شاذة طوال سبعينيات وثمانينيات القرن الماضى، ولكن فى منتصف التسعينيات من القرن بدأ عدد

قليل من صناع الأفلام العرب فى قطع علاقته بالمحظور، وبدأ صناع الأفلام هؤلاء يعيدون وضع اليهودية فى السياق، بشكل عرضى، باعتبارها جزءًا من الهوية العربية؛ فى عملية إعادة تحديد موقع تاريخ اليهود طوال ثلاثة آلاف سنة فى العالم العربى.

وفيلم "صيف الواد"، وجزء إيليا سليمان من فيلم "حرب الخليج، ماذا بعد؟" (فلسطين، ١٩٩١)، وفيلم "سلام يا ابن العم" (مرزاق علواش، الجزائر، ١٩٩٦)، احتفلت جميعها بعدم تجانس الهوية العربية وبالتاريخ متعدد الأديان فى الثقافة العربية، وتحدَّت قصص هذه الأفلام والإشارات السينمائية أشكال المفاهيم التبسيطية عن العرب تجاه اليهود، التى أصبحت معيارًا فى الخطابات الثقافية والسياسية الغربية والعربية أيضًا. وعلى هذا النحو، اتجهت هذه الأفلام إلى إعادة صياغة فكرة الهوية العربية، بتقديم معنى لشاعة عربية مشتركة تميز ذاتها باعتبارها جزءًا من مجتمع متخيَّل.

فى دورة مهرجان الإسماعيلية السينمائى الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة الذى عقد عام ٢٠٠٣- وهو المهرجان الأكبر فيما يتعلق بنوعه فى العالم العربى- منحت الجائزة الأولى لفيلم "إنس بغداد": "عرب ويهود، المفصل العراقى" (سمير، ٢٠٠٢). وقد صوَّر الفيلم حيوات ونضالات أربعة من اليهود الشيوعيين العراقيين الذين يواجهون الاغتراب القومى باعتبارهم عربًا يعيشون فى إسرائيل، ويستكشف الفيلم أيضًا القصص المؤلمة بل الهزلية للجيل التالى؛ أبناء هؤلاء المنفيين العراقيين وبناتهم، وربما تكون هذه الأفلام مقدمة لمحاولة متجددة وجسورة من جانب جيل جديد من صناع الأفلام العرب للتخلص من أسلوب الطائفية الدينية، وهى تشير إلى زخم مُتجدد فى الممارسات السياسية العربية التقدمية اللاطائفية، وإلى إدراك أكثر شمولاً لطبيعة الهوية العربية غير المتجانسة والاحتفال بها.

بعد نجاح فيلم "إنس بغداد"، أعاد صناع أفلام متباينون فحص موضوع اليهود العرب والتاريخ اليهودى العربى. وفى عام ٢٠٠٤، أنتجت الجزيرة، وهى أكبر شبكة أخبار تليفزيونية فى العالم العربى والأكثر مشاهدة، مسلسلاً عن اليهود العرب فى إسرائيل، وقد وثّق المسلسل تجارب النشطاء اليهود العرب فى ستينيات وسبعينيات القرن الماضى، والذين كانوا أعضاء فى منظمات إسرائيلية يسارية راديكالية متعددة مثل المنظمة الاشتراكية فى إسرائيل Matspen وحزب النمور السوداء.

ومن بين الأفلام التسجيلية والروائية التى قامت بجولات فى المهرجانات السينمائية العربية والدولية على مدى السنوات القليلة الأخيرة: فيلم "سلطة بلدى" (نادية كامل، مصر، ٢٠٠٧)، وهو رحلة لاكتشاف التراث اليهودى الخاص بالمخرجة، وفيلم "فين ماشى يا موشيه" (حسن بن جللون، المغرب، ٢٠٠٧)، وفيلم "مراكش" (ليلى المراكشى، المغرب، ٢٠٠٦)، والفيلمان الأخيران يعالجان هجرة اليهود المغاربة إلى إسرائيل، وفيلم "قصة بحرينية" (بسام الزوادى، البحرين، ٢٠٠٦)، يصف تحديات أن تكون يهوديًا بحرينيًا فى البحرين بعد حرب ١٩٦٧، وهكذا مثّل "إسكندرية ليه" أول فيلم انتقادى فى السينما العربية المعاصرة فى سبعينيات القرن الماضى.

ذاكرة السيرة الذاتية وعدم التجانس الدينى

فى فيلم «إسكندرية.. ليه ؟»

من منظور تاريخى عززت سينما شاهين أواخر سبعينيات القرن الماضى وما بعدها مبادرة فحص سينمائى جسور للهوية القومية العربية مصحوب بنظرة للاحتفاء بعدم تجانسها الاجتماعى والثقافى. وكما لاحظنا من قبل، مضى عقدان من الزمان على الأقل، بعد أن صنع شاهين صورته ضمن السيرة الذاتية عن الإسكندرية ذات التعدد الدينى والثقافى، وذلك قبل أن يبدأ صناع أفلام آخرون فى وصف أوجه تنويعة

التعدد الدينى والعرقى والعنصرى فى العالم العربى، وفَضْح المحاولات الجارية لمحو بقايا هذه التنويعة، إلى درجة أن تلك الأفلام احتفت بالهوية اليهودية وأعادت تقديمها باعتبارها عنصراً متمماً للهوية القومية العربية، وقدم فيلم "إسكندرية.. ليه" لشاهين حدثًا سينمائيًا عربيًا تاريخيًا بإعادة فحصه غير المتجانس للهوية القومية العربية.

كان الفيلم إنتاجًا مشتركًا مع التليفزيون الجزائرى، وقُدِّم إلى مهرجان برلين السينمائى عام ١٩٧٩؛ حيث حصل على جائزة الدب الفضى، ونتيجة لعرضه فى المهرجان، عُرض الفيلم بعد ذلك تجاريًا فى عدة بلدان أوروبية، وجاء عرض "إسكندرية.. ليه" فى أعقاب نجاح أفلام انشغلت بالأحداث وخيبات الأمل المعاصرة. وبوضوح، أصبح شاهين بعد أزمته القلبية التى تعرض لها أثناء عمله فى فيلم "العصفور" أكثر تأملاً لحياته الخاصة، ومثَّل "إسكندرية.. ليه" المعنى بسيرته الذاتية ذروة هذا المزاج الاستبطانى.

فى محاولته الجريئة للكشف عن روح الفنان على الشاشة العامة، مثَّل "إسكندرية.. ليه" مع باقى ثلاثية شاهين عن الإسكندرية معلمًا بارزًا فى صنع الأفلام والفنون العربية، وبحسب الناقد الثقافى إبراهيم العريس، اختلفت معالجة شاهين للسيرة الذاتية بطريقة جوهرية عن سابقيها، وعن محاولات متواضعة لكُتاب ومثقفين معاصرين لمعالجة تواريخهم الخاصة(١٠).

بحلول عام ١٩٧٨ كانت بضعة أفلام قد غامرت بالدخول فى السيرة الذاتية، والاستثناءات الأكثر جدارة بالذكر هى أفلام فيدريكو فيلليني: "٨" (١٩٦٢)، "روما" (١٩٦٢)، "روما" (١٩٧١) و"إنى أتذكر" (أماركورد، ١٩٧٤)، ولكن اهتمام شاهين بالكشف عن تاريخه الخاص وروحه أمام آلة التصوير لم يبدأ ببساطة مع "إسكندرية.. ليه"، وكما يحاج إبراهيم العريس، مثَّل الفيلم ذروة الممارسة السينمائية الخبيرة لشاهين، والتى ترجع إلى فيلمه الأول "بابا أمين" (١٩٥٠) وما تبعه من أفلام؛ مثل

"باب الحديد" (١٩٥٨)، ويرى العريس أن الاختلاف الكبير هو أن الأنا هنا اتخذت مستوى أعلى وأكثر عمقًا من الصراحة[١١].

وصْف شاهين، الخيالى جزئيًا، لصراعه من أجل تحقيق حلمه بدراسة السينما فى أمريكا، أثناء آخر سنوات دراسته فى كلية ڤيكتوريا بالإسكندرية، يبرز تفسيراً مركبًا للحظة فى تاريخ المجتمع العربى غير المتجانس، ومنذ البداية يحدد شاهين موقع الفيلم داخل نطاق زمان ومكان محددين: الإسكندرية أثناء الحرب العالمية الثانية، النازيون فى وضع المهاجم، وهتلر يعدُ جيشًا من أكثر من مائتى ألف جندى لمهاجمة الجبهة الغربية لمصر، والإسكندريون ينتظرون قدوم المنتصرين من قوات روميل، آملين فى أنهم سوف يساعدونهم فى طرد المستعمرين البريطانيين.

بعض المصريين، مثل يحيى (شخصية شاهين فى الثلاثية) وأصدقائه، كان لا يزال لديهم الوقت لمشاهدة كوميديا إستر ويليامز الموسيقية "الجمال السابح" Bathing Beuty (١٩٩٤)، والمراهقون- الذين ينحدرون من خلفيات طبقية مختلفة- يقضون أوقاتهم فى مشاهدة الأفلام أو فى طريق الإسكندرية المواجه للبحر ليلتقطون العاهرات، ويقدم الفيلم جمهرة غنية من الشخصيات تشمل أرستقراطًا مصريين، ووطنيى الطبقة العاملة المصرية، وانتهازيين برجوازيين، وجنوداً إنجليز، وجيلاً من الشباب الآمل الذى تعوق طموحاته حقائق الطبقة، والحرب، ونضال مصر من أجل الاستقلال، وظهور معضلة فلسطين.

وتمثيل الفيلم لفترة انتقادية فى التاريخ العربى المعاصر يلمح إلى كثير من القضايا السياسية والاجتماعية، التى تؤثر فى النضال حول الهوية العربية، كما يعكس المقاومة ضد الاستعمار، والخطط الاستعمارية فى المنطقة، والأثر الضخم لهذه القضايا فى صياغة الواقع الاجتماعى والسياسى والديموجرافى فى العالم العربى، وقدم شاهين وصفًا دقيقًا للنضالات السياسية الخاصة بتلك الفترة من خلال تصويره

لتنويعة من العلاقات بعيدة الاحتمال: الصداقة بين ثلاثة صبية مصريين، وهم مسيحى ومسلم ويهودى، علاقة حب بين شيوعى مسلم وفتاة يهودية تقدمية، وعلاقة جنسية محرمة بين عادل وهو أرستقراطى مصرى، وتومى وهو جندى أسترالى.

وبدرجة مساوية فى الأهمية تطلق حبكة الفيلم العنان لرفض مباشر وجرىء للادعاءات الأيديولوچية الصهيونية حول هوية قومية يهودية، وصف شاهين لمأزق أسرة يهودية مصرية، أثناء المرحلة الأخيرة السابقة على إنشاء الصهيونية لإسرائيل كوطن لليهود، يكشف عن قضية محورية لا تزال تؤثر فى النضال العربى من أجل تقرير المصير، كما أن عرض الفيلم فى العام ذاته، الذى وُقِّعت فيه معاهدة كامب ديڤيد بين مصر وإسرائيل، أبدى تنبيهًا بجذور المعضلة الفلسطينية.

ويغض النظر عن الطريقة التى نظر بها القوميون العرب الشوفينيون المعادون لليهود إلى الفيلم باعتباره محاولة لتبرير المعاهدة(١٢)، ببساطة لأنه وصف بإطراء أسرة يهودية عربية، فالواقع أن فيلم شاهين قدَّم رسالة معادية للصهيونية بوضوح، فى وقت كان فيه حكم السادات لا يزال يكافح لتبرير اعترافه بدولة إسرائيل.

وفَّر لنا الفيلم صورة مركبة للحياة فى الإسكندرية خلال الحرب العالمية الثانية، عندما شاهد المصريون، وعرب فى أجزاء أخرى من العالم العربى، أُمتهم وقد أصبحت ساحة قتال لتنافس القوى الاستعمارية، كما وصف الفيلم فترة اضطراب فى التاريخ المصرى، حين كان الشعب وهو يناضل ضد نير الاستعمار البريطانى يواجه أيضًا انقسامات سياسية، تعزى إلى المحاولات الاستعمارية للتلاعب بالتنوع فى المنطقة والاستفادة منه.

ألمح الفيلم أيضًا إلى استخدام طبقات اجتماعية مختلفة وقطاعات سياسية من السكان لعدة وسائل وهى تواجه كلا من الاستعمار وإمكانية الاحتلال الألمانى؛ فقد خططت جماعة من الراديكاليين اليساريين، وعلى نحو غير قابل للتصديق، لاختطاف



فيلم "إسكندرية.. ليه": أحلام الطبقة الوسطى بين الأب والابن

تصوير: جمال فهمى

رئيس الوزراء البريطانى ونستون تشرشل، وهم يأملون فى أن يساعد هذا الاختطاف على إنهاء الاحتلال البريطانى لبلدهم. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، لدينا عادل وهو أرستقراطى مصرى شاب يرتاد النوادى الليلية بحثًا عن جنود بريطانيين يستطيع إغراءهم وقتلهم، وإن كان فى إحدى جولاته يقابل تومى وهو جندى أسترالى ويقع فى حبه، ووالد عادل رجل أعمال كبير يتكسب من الإبقاء على خياراته مفتوحة فيما يتعلق بمستقبل الاستعمار فى مصر، ويقدم لنا الفيلم أيضاً أحد قادة الإخوان المسلمين، وهو يتجنب الانخراط فى النضال ضد البريطانيين بحجة التركيز على الخلاص الأخلاقى والدينى للمصريين.

تنمو قصتان داخل الفيلم: القصة الأولى تصف يحيى المراهق الذى يحلم بالتمثيل وصنع الأفلام، ويصرُّ والد يحيى، وهما مسيحيان من الطبقة الوسطى، على أن يدرس فى كلية فيكتوريا الخاصة بالنخبة رغم مكانتهما الاجتماعية والاقتصادية المتواضعة، وتضم دائرة الأصدقاء الحميمين ليحيى محسن، وهو أيضًا الأخ الأصغر لعادل، وديڤيد وهو يهودى، وسارة أخت ديڤيد، التى تعيش آخر سنوات مراهقتها وتقع فى حب إبراهيم وهو مسلم وشيوعى ويحترمه والد سارة، الأب سوريل الذى ينتمى إلى أسرة يهودية مصرية مشهورة، ويُعدُّ تصوير الأسرة اليهودية والعلاقة بين الابنة ورجل يسارى مسلم من الطبقة العاملة وصفًا آسرًا؛ فالوالد يوصف بأنه رجل عجوز تقلقه بشدة الأحداث المحيطة به، وخصوصًا ما هو مخطط منها للمنطقة، ويحذر سوريل أصدقاءه من أن الأمريكيين يبدون اهتمامًا بمخزون النفط الهائل فى شبه الجزيرة العربية، وأنهم متحمسون على نحو متزايد لوضع رجل شرطة محلى لحماية مصالحهم هناك، وهو ينظر إلى إسرائيل باعتبارها المرشح المرجح للعب ذلك الدور.

موضوع النفط وتمركزه فى السياسة الاستعمارية للشرق الأوسط وبتضميناته عن التحرر القومى العربى يتكرر فى الفيلم فى منظر يُصوِّر مسرحية أخرجها يحيى وقام بالتمثيل فيها مع جماعة من أصدقائه فى المدرسة، وفى المسرحية تتسابق قوات الحلفاء وقوات المحور فى صحراء عربية وهما تتحدثان لغاتهما الخاصتين فى حين تراقب الأحداث بلا حول ولا قوة شخصيات مصرية وعربية مشوشة، وبينما ترفع بعض الشخصيات العربية لافتة وهى تطالب بـ«ألا يُسمح لأحد بالمرور من هنا»، تواصل القوات الأوروبية التسابق بلا مبالاة تامة تجاه الجماعة.

بعد أن سُجن إبراهيم على أيدى السلطة بسبب أنشطته المعادية للاستعمار، تزوره سارة وتخبره أنها حامل بطفل منه، ويقرران الاحتفاظ بالطفل، وعندما يزداد

الخوف من احتلال ألمانى للإسكندرية، تقرر أسرة سوريل مغادرة مصر والتوجه إلى جنوب أفريقيا، وتصل الأسرة إلى حيفا بالضبط عندما كانت دولة إسرائيل على وشك أن يعلن عنها، وتقوم سارة برحلة إلى مصر لزيارة إبراهيم فى السجن، ومعها فى هذا الوقت ابنها الذى سمّته على اسم أبيه.

وفى غضون ذلك، تكون أسرة يحيى قد جمعت أخيراً ما يكفى من المال لذهابه إلى كاليفورنيا لينجز دراسته للمسرح، ويسخر المشهد الأخير من افتتان عرب الطبقة الوسطى بفكرة الحرية الأمريكية، وخصوصًا عندما أضفى عليها طابع الأسطورة عند نهاية الحرب العالمية الثانية، حين كانت الولايات المتحدة تصوغ دورها باعتبارها بديلاً للسلطات الأوربية الاستعمارية القديمة، وعندما كانت السفينة التى يستقلها يحيى تقترب من ميناء نيويورك، تحوَّل تمثال الحرية إلى امرأة تضحك وبلا أسنان، عبر صورة تذكرنا بالعروض الخلفية لهوليوود فى أربعينيات القرن الماضى، وهذه التقنية تحاكى لقطات المكتبة التى كانت تستخدمها هوليوود لعرض مواقع أجنبية، ولكنها تستخدم هنا كتعليق ساخر على الأوهام المضللة عن ثقافة الاستهلاك الأمريكية.

يعتمد الفيلم على تقنيات سرد الوقائع المنفصلة، والتى يُستبدل فيها التطور الخطى للأحداث بتنسيق غير محكم، يصور تيار الوعى والذاكرة الانتقائية للأنا البديلة لشاهين، والتى يمثلها يحيى، وتجسد لغة شاهين السينمائية الحداثية فى "إسكندرية ليه" ترتيبًا تاريخيًا للأحداث توسُّطيًا للغاية، تقطعه شخصيات وجمل غير كاملة، وحركات آلة تصوير متلمِّسة بتأنٍ، وعندما يكافح يحيى لعمل الترتيبات من أجل سفره إلى أمريكا لدراسة المسرح، فإن هذه الجوانب الشكلية تتخللها لقطات عودة إلى الماضى ولقطات خاطفة إلى الأمام بتسجيل انتقائى للأحداث الخاصة بطفولة

وسنوات مراهقته شاهين، وهذا المزج الثرى للأحداث والفترات الزمنية والمواقع والقصص الشخصية يتضافر لينتج إحساسًا سيرياليًا تقريبًا، ويتسم الفيلم أيضًا بالإيقاع السريع لتوليفه، الذى يقفز بقلق بين مناظر من أفلام موسيقية هوليوودية، ومن وثائق الجرائد السينمائية فى أربعينيات القرن الماضى، ويعكسه لهذا الجو الانفعالى والمركب يُبنى الفيلم بغير إحكام من خلال وقائع منفصلة خاصة بحبكات فرعية متعددة، والتى رغم الخطية فى ارتباطها بالقصة كلها فإنها تتجاور على نحو تعبيرى، وتنقل الإحساس بالذاكرة الانتقائية الخاصة بشاهين وخبرته الشخصية بالأحداث والتاريخ.

التوليف الذى تتخله مادة مصورة من الحرب العالمية الثانية فى أحداث الفيلم يمدُّنا باستراحات مربكة، ولكنه يُدخل أيضًا أحداثًا ذات طبيعة حميمة وشخصية مصحوبة بمعنى الصدى والسياق التاريخيين، كما أن استخدام لقطات من أفلام هوليوود فى أربعينيات القرن الماضى (وخصوصًا من أفلام إستر وليامز وچين كيللى) تضع ذاكرة شاهين الشخصية داخل إطار انشغاله بالسينما الأمريكية الكلاسيكية وحبه لها.

إن إعادة الاختراع الحرة وإعادة تركيب ذكريات طفولة شاهين تسمح له بخلق مساحة ينقِّب فيها صانع الفيلم عن أوجه من الماضى تتصل بالحاضر وتعلِّق عليه، والباعث على الاهتمام بشكل خاص هنا هو تشديد شاهين على خلفيته المسيحية، وعلى صداقته الحميمة مع المسلمين واليهود، وعلى قصة الحب بين ناشطين يساريين، وهما فتاة يهودية وشاب مسلم.

لاقى الفيلم ترحيبًا شديدًا على المستوى النقدى، ونُظر إليه باعتباره حدًا فاصلاً فى سينما شاهين، والتى مثَّلت فيما بعد ثلاثيته السابقة عن الهزيمة (الاختيار،

العصفور، عودة الابن الضال) محاولة لاستكشاف فكرة دمج الخاص بالعام، ويرى سمير فريد أن شاهين فى فيلم "إسكندرية.. ليه" بدا متجاوزًا ألم الهزيمة التى شعر بها مع كل عربى بعد عام ١٩٦٧، وقد أنجز هذا بإعادة وضع ألمه داخل منظور تاريخى أوسع ليس خطيًا على الإطلاق "باعتباره صانع أفلام ينتمى إلى جيل كان جزءًا من الثورة وهزيمتها سعى شاهين وراء إعادة استكشاف جذوره الأكثر عمقًا"، ولكى يحقق ذلك، يرى سمير فريد أن "إعادة فحص تاريخه الشخصى وتاريخ الإسكندرية كان لا مفر منه"(١٣).

وبينما استقبل الفيلم بحماس فى الدوائر الغربية والمهرجانات السينمائية الأوروبية، فإنه لم يقدر بالمثل من جانب النقاد العرب، وفى حين لفت الفيلم قدرًا من الانتباه فى الوسائط المحلية، إلا أنه كان غير قادر على جذب جمهور واسع عند عرضه فى القاهرة. وبدرجة مساوية فى الأهمية، قوبل الفيلم بالانتقاد من دوائر قومية مختلفة، رأت أن وصفه، المتعاطف مع قرار أسرة يهودية مصرية بمغادرة مصر والتوطن فى إسرائيل، هو دلالة على قبوله لمحاولة الحكومة المصرية تطبيع العلاقات مع إسرائيل. وحتى الجزائر، التى كانت حكومتها مشاركة فى تمويل الفيلم، طلبت، فى النهاية، من المنتجين إزالة أى إشارة إلى راديو وتليفزيون الجزائر من عناوين المشاركين فى إنتاجه.

وعلى مستوى آخر، انتُقدت أيضًا المعالجة الأسلوبية للفيلم من وجهة نظر أنه، وكما فى فيلمى "الاختيار" و"عودة الابن الضال"، حال دون توصيل شاهين رسالته إلى الجماهير المصرية والعربية، وتساءل أحد النقاد: لماذا يختار شاهين، المترسخ بعمق فى الثقافة الشعبية المصرية، أن يسعد فقط وعلى هذا النحو البديل جماهير النخبة فى مهرجانات مصر وقرطاج وبرلين وموسكو(١٤).

ويحاول سامى السلامونى أن يبرهن على أنه إذا كان هدف شاهين هو العثور على موارد للتمويل والتوزيع، فحينئذ ينبغى أن يكون معنيًا إلى حد بعيد بصنع أفلام يمكن أن يفهمها الناس العاديون. ورغم كل شىء، يجادل السلامونى: "إن هذه القدرة على الفهم هى ما يجب أن يدفع الفنان، وأن تصبح مركز اهتمام العملية الفنية"(١٥). ويصف السلامونى كيف يعوق أسلوب الفيلم تلقى الجمهور:

> **فى ثلثى الفيلم الأولين يصبح من الصعب جدًا فهم الحوار، كما يستحيل اكتشاف العلاقات بين الشخصيات، كما أن الإخراج والمونتاج ينقلانك من واقعة إلى أخرى بلا أى تعاقب منطقى أو ترابط. وفقط، عند الجزء الثالث من الفيلم، حين يكافح يحيى الشاب لكى يذهب إلى أمريكا للدراسة، تشعر أنك مرتبط بالأحداث وتجد نفسك شاهدًا على لحظة فنية قوية. وفى النهاية، إذا كان شاهين قادرًا على صنع ذلك الجزء القوى، لماذا إذًا كان مصممًا على أن يفسد باقى الفيلم بأسلوب مشوش ومتكلّف بادعاء يكفى لتدمير أى فيلم وإجهاض أية رسالة يمكن أن يحملها(١٦).**

ومع ذلك، فنَّد نقاد آخرون الانتقاد الموجه للفيلم. من جانب أولئك الذين انتقدوا أسلوبه والذين انتقدوا وجهة نظره السياسية فى الصراع العربى الإسرائيلى على السواء، وقد حاجَّ هؤلاء النقاد بأن إشارة شاهين للتنوع الدينى، الذى انعكس جوهريًا فى الواقع الاجتماعى للإسكندرية فى ذلك الوقت، لا علاقة لها بالثناء على معاهدة كامب ديفيد مع إسرائيل.

ويضع إبراهيم العريس الفيلم داخل نطاق السياق التاريخى أواخر سبعينيات القرن الماضى: على مدى عقد من الزمان بعد الهزيمة، وبعد سنوات من الموت المفاجئ

والمأساوى لعبد الناصر، واندلاع الحرب الأهلية فى لبنان، والسلام غير المبرر الذى لفَّقه السادات مع إسرائيل، يرى العريس أنه فى تلك الفوضى المفرطة كان بعض النقد الذاتى المقرون بإعادة فحص التاريخ حتمياً[١٧]. فى هذا الوقت، احتاج شاهين إلى أن يقول أكثر مما استطاع قوله من قبل، واحتاج إلى قبول بعض المسئولية حين يقيم تاريخه الشخصى.

> **[إنه] احتاج إلى أن يقول شيئًا ما كان أكثر جرأة وأكثر حدة؛ لأنه إذا قضيت سنوات من حياتك تشير بإصبع اتهامك إلى الآخرين، وتنتقدهم وتفضحهم، حينئذ تصبح مضطراً عند لحظة معينة أن تتوقف وتنظر فى المرآة وتحاول قراءة ملامحك بتقييم ماضيك وحاضرك الخاص. [وعند هذه النقطة] تحتاج إلى أن تسأل نفسك: "ألست جزءًا متممًا من هذه اللعبة ومن التاريخ [الخاص بأمتك]؟"، ومن ثم من هذا الواقع وهذه الهزيمة؟[١٨].**

يرى سمير فريد أن الفيلم كان معنيًا بأن يعكس قيود طموحات الطبقة الوسطى النموذجية، كما أن معالجة شاهين السينمائية لشخصية يحيى، البديل لذاته الخاصة، تصوره فرداً من جيل شكَّل الثورة فى نهاية الأمر. ومن خلال تشديده على كفاح أسرة يحيى لنيل الرضا والعثور على مكان لها ولابنها بين نخبة الطبقة الحاكمة، يلمح الفيلم على نحو رمزى إلى كيف تصبح هذه الطبقة الطموحة ضحية أحلامها وأوهامها[١٩]. وبدرجة مساوية فى الأهمية، يحاجُّ سمير فريد بأن الفيلم، فى جوهره، فيلم عن التسامح، يؤكد إمكانية الروابط الإنسانية فى زمن الحرب والأزمات. وفى هذا الصدد، يرى أن الفيلم يذكِّرنا بأن "ترسيخ العسكرية الفاشية فى إسرائيل" يتعارض أيديولوچيًا وبالدرجة الأولى مع فكرة التعايش بين أناس ذوى ديانات مختلفة[٢٠].



فيلم "إسكندرية.. ليه": وداع حبيب جذاب

تصوير: جمال فهمى

ذلك الجزء من التاريخ العربى والشرق أوسطى، لا يوصف ببساطة بعبارات تتعلق بكيفية تغييره لديموجرافيا منطقة، ظلت لقرون متعددة الأديان والثقافات والأعراف على نحو ثرى، بل إنه أيضاً لا يوصف بعبارات تتعلق بكيفية تحريضه، جزئياً، على إنشاء دولة قائمة على أساس دينى فى المنطقة، من خلال المصالح والخطط الاستعمارية، وما يتسم بأهمية خاصة فى "إسكندرية.. ليه" هو كيف يركز شاهين على إعادة تأكيد الهوية العربية لليهود المصريين، من خلال الصور المتعاطفة مع الصداقة بين ديڤيد ويحيى، ومع قصة الحب بين سارة وإبراهيم، وبدرجة مساوية فى الأهمية، من خلال وصفه لسوريل الأب اليهودى من الطبقة الوسطى باعتباره واثقاً فى عدائه للصهيونية؛ ففى أحد المشاهد، عندما تعبِّر سارة لإبراهيم عن استياء أسرتها العميق من انتقالها

إلى إسرائيل، توجد لقطة عودة إلى الماضى عن الحرب فى فلسطين قبل الإعلان عن دولة إسرائيل، وتروى سارة كيف تحوِّل الصهيونية الديانة اليهودية إلى قومية قائمة على الدم والعنف، وبكلمات إيللا شوحات وروبرت ستام، فإن الحبكة الخاصة باليهود عند شاهين، من حيث جوهرها، "تُبطل معادلة كل اليهود التبسيطية بالصهيونية، وبالأوربة"، وعلى هذا النحو تُقوِّض "ثنائية المركزية الأوروبية عن عرب مقابل يهود، وتستدعى بديلاً عن ذلك تاريخًا مركبًا للنضال [المعادى للاستعمار] القومى الذى يضم اليهود المصريين"(٢١). فى مقابلة، أعاد شاهين ذاته تأكيد رسالة الفيلم المعادية للصهيونية، مشيراً إلى أن فكرته عن التنوع

> **مترسخة فى مدينة الإسكندرية ذاتها. كما أن السكندريين، على وجه الخصوص، متنوعون، لأنهم يعيشون على مدى التاريخ بين أناس نوى جنسيات وأديان مختلفة؛ مثل الطليان واليونانيين وآخرين، وكان اليهود ببساطة جماعة دينية أخرى، وأصبحوا "قضية" فقط كنتيجة للمشكلة الفلسطينية. ولكن هذا جاء فحسب بعد ذلك.. فالصهيونية خلقت المشكلة، وهذه المشكلة التى خلقتها سوف تستمر فى دفع ثمنها.. ونحن أيضًا بالطبع مجبرون على دفع ثمنها. [فى الفيلم] تجىء إدانة الصهيونية على لسان يهودى مصرى حين يقول إن الصهيونية تدوس على حقوق الشعب الفلسطينى.. إن يهوديًا سكندريًا هو الذى يدرك هذه المعضلة(٢٢).**

ولكن فى حين أشار شاهين باستمرار إلى إدانته للصهيونية، فإنه أدان أيضًا الاتجاه بين عرب لتبنى وجهة نظر معادية لليهود بقدر عدائها للصهيونية:

> **الآن لا يميز كثيرون بين أى إنسان يهودى أو صهيونى، وهم حتى لا يفهمون جيداً أن كثيرًا من اليهود يساندون القضايا**

العربية.. وأن هناك إسرائيليين يدعمون الحقوق الفلسطينية.. ومن المؤسف أن نفقد مساندة هؤلاء الناس وأن نحرمهم من التعبير عن تضامنهم مع الحقوق العربية[٢٣].

فى النهاية، ورغم الطريقة التى يركز بها فيلم "إسكندرية.. ليه" على الأحلام المفقودة لكل شخصياته، فإن نظرة شاهين الحنينية أحيانًا لمدينة متعددة الأديان قدمت بصورة خاصة إعادة تقييم جديدة وجسورة للمجتمع والثقافة العربيين مصحوبة بتضمينات مهمة عن الهوية القومية العربية.

إن تصوير الفيلم لعدم تجانس العرب أثناء لحظة تحدٍ فى تاريخهم أقرَّ بعدم التجانس هذا، باعتباره وسيلة متممة وحاسمة فى مواجهة الاختيارات المعاصرة للوحدة العربية، والمحاولات الاستعمارية المتواصلة عبر التاريخ لتقسيم المنطقة. وبقدومه فى وقت، كان لبنان يكافح فيه التحيُّز القائم على الدين والذى هدَّد بالتعجيل بإنشاء مجموعة متناثرة أخرى من الدول القائمة على الدين فى يوم ما، فإن التشديد الرمزى الذى أبداه فيلم "إسكندرية.. ليه" عن مخاطر إضفاء الطابع القومى على الدين أدى وظيفته كتحذير ضد المصيدة المهلكة للتعصب الدينى والعرقى.

الهوامش

(١) على أبو شادى (السينما والسياسة) يحدد ثلاثة أفلام حاولت أن تعالج على استحياء هذه الأحداث، وهى فيلم "زوجة رجل مهم" (١٩٨٧) لمحمد خان، وفيلم "الإمبراطور" (١٩٩٠) لطارق العريان، وفيلم "الهجامة" (١٩٩٠) لمحمد النجار، ١٦٤، ١٦٥.

(٢) فريد، مدخل إلى تاريخ السينما العربية، ١٦.

(٣) المرجع السابق، ١٥ - ١٦.

(٤) المرجع السابق، ١٥.

(٥) فريد، أضواء على سينما يوسف شاهين، ٩٢ - ٩٣.

(٦) العريس، "حول الشخصى"، ٤٥.

(٧) الاستثناء الوحيد هو تصوير حسن الإمام الفنى القوى لراقصة مسيحية فى أوائل القرن العشرين فى فيلم شفيقة القبطية (١٩٦٣).

(٨) انظر دراسة أحمد رأفت بهجت المعنونة "اليهود والسينما فى مصر" (٢٠٠٥). والكتاب، بصورة رئيسية، يؤرخ وجود اليهود فى صناعة السينما المصرية، ويتضمن نجومهم وممثليهم السينمائيين، ومخرجيهم، ومنتجيهم، وأصحاب دور العرض السينمائية والتقنيين السينمائيين اليهود، وفى مقدمة الكتاب (الصفحة الثالثة) يقترح بهجت أن "اليهود لعبوا بالفعل دورًا مهمًا فى تطور السينما المصرية حتى بعد عام ١٩٤٨"، وأن ذلك الدور يؤكد أن "مصر، سواء عن وعى أو بغير وعى، أصبحت فى الفترة ما بين عامى ١٩١٧ و١٩٤٨ أحد أهم المراكز الصهيونية الخطيرة، إن لم تكن الأكثر خطورة، بعد المركز الذى أنشئ فى فلسطين".

(٩) Shohat and Stam, Unthinking Eurocentricism, 282-283.

(١٠) وفق العريس "فإن الثقافة العربية/ الإسلامية، عمومًا، من كتاب "المنقذ من الضلال" للغزالى إلى كتاب الأيام لطه حسين عرفت كتابات كانت وثيقة الصلة بالسير الذاتية، كما أن ابن خلدون فى كتابه رحلة إلى الشرق والغرب، والسيرة الذاتية لابن سينا التى أهداها إلى تلميذه الجرجانى، وكتاب حياتى لأحمد أمين، من بين كتابات أخرى، تُظهر جميعها الرحلة الطويلة التى تولاها عدة كتاب ومثقفين عرب للإيضاح عما يمكن وصفه بأنه "اعترافات". وتشمل هذه الرحلة أيضًا بعض السير الذاتية المقنعة (مثل

إبراهيم الكاتب للمازنى). ومع ذلك، فكل هذه المحاولات ظلت بعيدة عن السيرة الذاتية الشخصية بالمعنى الحقيقى للكلمة، ومعظم ما كتب فى هذا المجال بالعربية يميل إلى اتخاذ شكل "الاستكشافات الأخلاقية" التى تتحدث عن صراعات الكاتب الذاتية من أجل "التوبة" (الغزالى)، أو سرد قصة عن تربية ما قادت الكاتب إلى طريق فكرى محدد (مثلما فعل سلامة موسى، وزكى نجيب محمود، وحتى ابن خلدون). وظل هذا، على الأقل حتى النصف الثانى من القرن العشرين، بعيداً عن الهدف الأصلى للسيرة الذاتية، والتى تعد فى جوهرها أقرب إلى الممارسة الخاصة "بتعرية وليس تبرير منهج الحياة لإنسان والدفاع والاحتفال بتاريخ هذا المنهج». (من "حول الشخصى"، ٣٤).

(١١) العريس، "حول الشخصى"، ٣٦.

(١٢) Armes, "Yossef Chahine and Egyptian Cinema, 251 - 252.

(١٣) فريد، "أضواء على سينما يوسف شاهين"، ٤١.

(١٤) السلاموني، "الآن إسكندرية.. ليه"، ٢٠٣ - ٢٠٤.

(١٥) المرجع السابق.

(١٦) المرجع السابق، ٢٠٧.

(١٧) العريس، "حول الشخصى"، ٣٤.

(١٨) المرجع السابق.

(١٩) فريد، أضواء على سينما يوسف شاهين، ٤١.

(٢٠) المرجع السابق، ٤٦ - ٤٧.

(٢١) Shohat and Stam, Unthinking Euocentricism, 283.

(٢٢) شميط، يوسف شاهين، ١٧٢.

(٢٣) شفيق "أنا قلق على الناس"، ١٥.

الفصل السابع

المقاومة وعدم التجانس والذاكرة التاريخية

تستخدم المحاولات السينمائية لإعادة التفكير في الذاكرة التاريخية إستراتيچيات بصرية وسردية تتسق مع نظرية فوكو عن السلالة[1]، وفي حين تُعنى علوم التاريخ التقليدية بإيجاد روابط توحِّد الأحداث في قصة متماسكة، فإن الكتابة عن السلالات، من ناحية أخرى، تستلزم إدراك التباين، وتشتت الأصول والروابط، والانقطاعات والتناقضات.

وعلى هذا النحو فإن الخطابات (بما فيها الخطابات السينمائية) تنقل سلطة وتنتجها وتدعمها، ولكنها تستطيع أيضًا أن تقوِّض وتعريها سلطة، وتجعلها هشة وغير حصينة، والتجاور السينمائي للنسيج والتاريخ في فيلم "الوداع يا بونابرت" (١٩٨٥) يخلق تفاعلاً عبر تاريخي بين الماضي والحاضر، يتيح للجمهور أن يتأمل بثبات آثار تاريخ منسي ومقموع، وفي هذه العملية يُستحث المشاهدون على إعادة تذكُّر ماضٍ، حيث يبدون مختلفين عن أنفسهم، أو عما ظنوا أنهم كانوا عليه، وبذلك يستعيدون إحساسًا بأنفسهم باعتبارهم مواضع للاختلاف، ومواضع لتحول محتمل.

أول محاولة لشاهين للعمل مع منتجين غير عرب، بعد التجربة الصعبة مع السوڤييت في فيلم "الناس والنيل"، جاءت في شكل فيلم ملحمي يصوِّر فترة حاسمة من تاريخ استعمار مصر، وهي الحملة الفرنسية على مصر أواخر القرن الثامن عشر، وقد تم تمويل "الوداع يا بونابرت" جزئيًا من جانب TFI للإنتاج السينمائي، ومثَّل هذا بداية

تعاون طويل بين شركة مصر العالمية للإنتاج السينمائى التى يملكها شاهين والمنتجين الفرنسيين، وفي حين أتاح هذا الارتباط لشاهين فرصة توسيع جمهوره العالمى والإعجاب به على مستوى العالم، فإنه ولَّد مزاعم نقدية بأن الدعم الأجنبى يؤثر بصورة متزايدة على صنيعه لأفلام تروق للجمهور والنقاد الغربيين، ومن ثم تعزز وجهات النظر الغربية عن العالم العربى والعرب.

وبينما يُبنى فيلم "الوداع يا بونابرت" على أحداث مرتبطة بالاحتلال الفرنسى لمصر والثورة ضده، إلا أن المعنى الأساسى للقصة يتمحور حول ردود أفعال فردية تجاه حدث كبير فى تاريخ مصر، ومن خلال تصوير تنويعة من العلاقات بين المصريين وكذلك بين مصريين وأوروبيين أثناء زمن الأزمة، يرسم الفيلم صورة مركبة لعلاقة حب/ كراهية للعالم العربى مع الغرب، وهى علاقة متناقضة تعكس النضال العربى المتواصل من أجل التحديث- الذى يُنظر إليه على أنه مفهوم غربى أساسًا- والقلق المرتبط بهذه الصورة فى سياق السياسة الاستعمارية فى المنطقة.

ملحمة عن حملة استعمارية

تلا "الوداع يا بونابرت" فيلمان لشاهين عن سيرته الذاتية وهما "إسكندرية.. ليه" (١٩٧٨)، و"حدوتة مصرية" (١٩٨٢)، وقدم فى النهاية طريقة أخرى فى تأمل مقاومة الاستعمار، واختار شاهين في ذلك الوقت أن يتحدى الأشكال الشوفينية فى النظر إلى الآخر والتعامل معه بالتركيز على جدل مقاومة الاستعمار باعتبارها عملية حديثة فى التحول والتحرر الوطنى. وبالضبط مثل "إسكندرية ليه" يتركز الفيلم حول العلاقات والروابط التى تتجاوز القيود الدينية والعرقية، ويبرز يحيى، الذات البديلة لشاهين، باعتباره البطل الودود وإن كان مترددًا، والذى تعترض أحلامه حقائق الحرب وجيش استعمارى غازٍ.

تقع القصة فى مصر أثناء الاحتلال الفرنسى (١٧٩٨-١٨٠١) وتصور المستعمرين وهم يطلقون العنان لقواتهم العسكرية فى قمع المقاومة المحلية، ورغم عنوان الفيلم فإن شخصية بونابرت هامشية فى الحبكة، ويعد الجنرال كافاريللى الرمز الرئيسى للاحتلال الفرنسى. ويُوقع كافاريللى فى شرك بين خلفيته الأرستقراطية الفرنسية وافتتانه بالثقافة العربية، يتمثل فى علاقته بفلاح مصرى يحاول مساعدته وتعليمه.

ويعالج الفيلم عدة موضوعات ولكنه يتركز حول العداء للاستعمار، حتى وهو يلمح إلى الصراع بين التقليد والتحديث فى النضال من أجل التحرر الوطنى. ومع ذلك، تبقى الأحداث التاريخية فى الخلفية فى قصة ذاتية إلى حد بعيد عن المواجهة بين ثلاثة شبان مصريين والجنرال كافاريللى.

تبدأ القصة فى يوليو عام ١٧٩٨ عندما يهبط جيش نابليون فى الإسكندرية ويقهر الحكام المماليك. ومع ذلك، تضم الحملة العسكرية علماء وموظفين مدنيين، يسعون وراء مشروعاتهم الخاصة فى البلاد، وعندما ينتقل الفرنسيون إلى القاهرة يُقدَّم لنا ثلاثة إخوة من أسرة مصرية فقيرة، يشمئزون من المماليك (رموز السيطرة العثمانية) ومن مطامح الاستعمار الفرنسى؛ الأخ الأكبر بكر يدعم التمرد المسلح ويود أن يساعد فى تنظيم المقاومة، ومن أجل هذا الهدف يقنع الأسرة كلها بالانتقال معه إلى القاهرة.

وتتلاءم وطنية بكر مع تفانيه الدينى باعتباره مسلماً. ومن ناحية أخرى، فإن أخيه يحيى رزين ومثالى فى تفاعله مع الأحداث، وهو يتحدث الفرنسية التى تعلمها من امرأة سكندرية يونانية ومن عمله فى متجر فرنسى بالإسكندرية. أما على، الأخ الأصغر، فهو متعلم ويحب الشعر، وينمى فى نهاية الأمر صداقة مع كافاريللى، أحد جنرالات نابليون الكبار، والجنرال يهتم على نحو ساذج وإن يكن صادقًا بتحويل على ويحيى إلى رجلين فرنسيين عصريين، ويساعدهما فى فتح مخبز ويصبح تدريجيًا

صديقهما الحميم ومعلمهما الخصوصى، وينمو حب عميق وصداقة بين الأخوين وكافاريللى؛ حيث يقضى على ساعات طويلة وكثيرة فى مناقشة الشعر والأدب والمسرح الفرنسى مع الچنرال.

يتخلى المماليك عن المصريين ويرتدون إلى قلاعهم، كما يطردون المتظاهرين المصريين المطالبين بالسلاح للدفاع عن أنفسهم، ويصل بونابرت إلى القاهرة، ويعلن أنه يحترم الإسلام وأنه فى مصر فقط للمساعدة فى تحديث البلاد ومساعدة شعبها على التخلص من المماليك محدودى الأفق. ومع ذلك، يبدو أن المصريين لم يصدقوا حديث نابليون، وتنمو المقاومة ضد الفرنسيين كما تنمو الفجوة بين على وأخيه الأكبر بكر، الذى يتهم "على" بالتعاون مع العدو بسبب صداقته مع كافاريللى، بينما يصر على أن نجاح المصريين فى القتال ضد المحتلين الفرنسيين يحتاج إلى أن يتعلموا استخدام وسائلهم ونظمهم الحديثة، ولإثبات حجته يبدأ على العمل فى مطبعة يديرها الفرنسيون، حيث يطبع سراً منشورات لمساعدة المقاومة، وعندما يصبح الإخوة الثلاثة منخرطين فى حركة المقاومة، يُقتل يحيى عندما يحاول سرقة متفجرات من مستودع أسلحة فرنسى، ويقبض على بكر، ويستغل على صدقاته مع كافاريللى لإطلاق سراح أخيه، ولكن هذا يحدث على حساب صداقتهما، وبعد ذلك حين يقوم على بزيارة كافاريللى فى عكّا بعد أن يفقد الچنرال ذراعه فى القتال من أجل دخول المدينة، يعبر الچنرال عن فزعه من عنف الحملة وتعارضها مع الأهداف الفرنسية المعلنة، وينتهى الفيلم بصورة على وهو عائد فى الصحراء إلى القاهرة بعد وداعه الأخير لصديقه.

يشدِّد "الوداع يا بونابرت" بوضوح على أوجه الوحدة بين مصريين ذوى خلفيات يهودية ومسيحية وإسلامية، ورغم محاولات السلطات الفرنسية إظهار المقاومة على أنها تمرد إسلامى، فإننا نرى كيف توحِّد المقاومة بين بكر وفلتاؤس القبطى وديڤيد اليهودى. ويتعزز إلى حد بعيد تصوير شاهين لمقاومة مصرية متعددة الديانات بتصوير

متعاطف بدرجة مساوية للعلاقات بين الأعراف، التى تتجاوز الكراهية الشوفينية، وهناك شخصية أخرى ذات أهمية وهى فتاة سكندرية لها جذور يونانية تتحدث العربية بلهجة أجنبية، وموضع رغبة الفتاة هو صبى مصرى يشاركها الاهتمام برقة، الشخصية الثالثة هى تاجر فرنسى أقام لنفسه بيتًا فى الإسكندرية وتستحثه فرص تقدم مصر مع قدوم الأسطول الفرنسى، ويشترك التاجر فى هذا الشعور مع صبى مصرى يرى بسذاجة أن وصول الفرنسيين بديل محتمل لقمع الحكام المماليك الاجتماعى والسياسى، وتصوير شاهين للإسكندرية فى الصباح قبل الغزو الفرنسى يصفها كمكان كوزموبوليتانى على وشك التجزؤ باعتباره نتيجة مباشرة للتدخل الاستعمارى.

استحقاق مؤكَّد لملحمة

استقبل "الودا ع يا بونابرت" بتلق مستقطب بدرجة لا تعاد لها أى محاولات سابقة لشاهين. ومع هذا، تجاوز الانقسام فى الآراء النقدية، فى ذلك الوقت، حدود مصر والعالم العربى، وتواصل فى أوروبا، ومع عرضه الافتتاحى فى باريس حاز الفيلم على الاهتمام بدرجة أكبر من أى عرض سابق لفيلم عربى فى فرنسا، ورحبت الوسائط الفرنسية بالفيلم على نحو غير مسبوق، من جانب المجلات والصحف السينمائية المتخصصة، علاوة على تقديم الصحافة والراديو والتليفزيون المحليين تحيات مطولة للفيلم ومخرجه. وأصبح شاهين، لعدة أسابيع قبل عرض الفيلم فى مهرجان كان السينمائى، موضوعًا للمديح بدرجة لم يَلْقها أى صانع أفلام عربى آخر- وربما أى صانع أفلام آخر من العالم الثالث- فى فرنسا[٢]. ومع ذلك، وعلى غير المتوقع، لم يكن رد الفعل السياسى الفرنسى أكثر لطفًا من رد الفعل السياسى المصرى.

أثار الفيلم نقاشاً حاداً مع إعلان المعجبين ببونابرت أن تصوير شاهين للأحداث غير لائق بتراث الرجل(٣). وكان بعض النقاد الفرنسيين فزعين من تشديد شاهين على وجهة النظر المصرية فى القصة، ورغم الاستقبال الحماسى للفيلم فى مهرجان كان وما تلاه من عروض فى قاعات العرض الفرنسية، فإن شاهين كان منزعجاً من ذمِّ الوسائط الفرنسية للشعور المعادى للاستعمار فى الفيلم، وتصويره للحملة الفرنسية على مصر على أنها "مأساوية"، وكذلك من هجوم الفنانين والنقاد والمؤرخين على الفيلم باعتباره إدانة تزدرى وتحتقر صورة نابليون وتراثه، وثمة انتقاد أصاب شاهين بألم حاد بكل وضوح وهو تعليق المؤرخ الفرنسى چان تولّلار Jean Tollard بأن الفيلم "ركَّز بدرجة كبيرة جداً على الفلاحين المصريين بدلاً من التركيز على بونابرت!"(٤).

وعلى عكس ذلك، اتهم النقاد السينمائيون المصريون والعرب شاهين بإشباع رغبات مؤيديه من المولين الفرنسيين، وهم ينظرون إلى الفيلم باعتباره دليلاً واضحاً على انشغال شاهين بإيجاد سوق دولية لأفلامه، واعتبر سمير فريد أن "الوداع يا بونابرت" علاوة على فيلم شاهين التالى "اليوم السادس" (١٩٨٦) قد صنعا بهدف اختراق السوق السينمائية العالمية، ويحاج بأن تلك الأهداف- رغم إمكانيتها المفيدة- لا ينبغى أن تكون ضمن دوافع صانع أفلام، كما يؤكد أنه بينما يشترك شاهين فى حلم دخول السوق العالمية مع كل الفنانين، إلا أن هذا الحلم ينبغى ألا يتحقق على حساب فنه. وعلى أية حال، يصر سمير فريد على أن "السوق العالمية لن تهتم أبداً وبأمانة بعرض أفلام من بلدان مثل مصر والهند وأشباههما ما لم تكن أفلامهما ذات نوعية جيدة وتعكس بصدق ثقافتها القومية"(٥).

قاوم شاهين بغضب الهجمات العربية والفرنسية على السواء، وحين سخر النقاد الفرنسيون من استخدام شاهين للأموال الفرنسية فى التشهير ببطل فرنسى، أشار إلى أن ما ذُكر عن الدعم الفرنسى كان مبالغًا فيه بدرجة كبيرة، وفى إحدى

المقابلات حاول شاهين أن يوضح بعض الخلافات، بوضع الدعم الفرنسي للإنتاج داخل منظور:

> **أنا لم آخذ نقوداً فرنسية! أنا لا أبيع نفسى لأى إنسان، والمساهمة الفرنسية لم تتعد ثلاثة ملايين فرنك، أى ما يعادل عشرة بالمائة من الميزانية الفعلية للفيلم والتى تبلغ ثلاثة ملايين دولار. اعتقد الناس أن الدعم الفرنسى ثلاثة ملايين دولار! هراء.. هذا ليس حقيقياً! والحقيقة أن وزارة الثقافة المصرية ساهمت بثلاثة ملايين فرنك، وساهمت وزارة الثقافة الفرنسية بثلاثة ملايين أخرى، واضطررت إلى دفع الباقى.. من شركتى، مصر العالمية للسينما. والمساهمة الفرنسية كانت أيضاً قرضاً يجب تسديده من عوائد عرض الفيلم(٦).**

كان نقد الفيلم فى الصحافة العربية قاسياً، ووصف سامى السلامونى، وهو أحد النقاد المصريين البارزين فى ذلك الوقت، رد الفعل المصرى على التعجيل بعرض الفيلم فى مهرجان كان:

> **قبل مهرجان كان بشهر كامل، كانت هناك ثرثرة لا تنتهى حول مدى خطورة فيلم "الوداع يا بونابرت" وضرره بالنسبة لمصر، وحول القسوة التى انتقد بها يوسف شاهين مقاومة الشعب المصرى للحملة الفرنسية، وحتى حين يعترف شاهين بهذه المقاومة فإنه ينتهى إلى أن ينسبها إلى صبى يهودى يصوَّر باعتباره قائد النضال المصرى، وهناك أيضاً حديث عن كيف حاول الفيلم استرضاء الفرنسيين على حسابنا، والسبب**

الرئيسى لكل تلك الحملة جاء على لسان ناقد "عبقرى"، ادعى أنه قرأ السيناريو واكتشف كل هذه "الجرائم"، ثم ذهب بعدئذ يلح على "لجنة المهرجان" أثناء اجتماعاتها بألا تسمح، مهما كلف الأمر، بعرض الفيلم فى كان(٧).

كتب الناقد المصرى ذو التأثير سمير فريد تحليلاً موسعًا عن المغزى وراء محاولة الفيلم تقديم تفسير سينمائى عن فترة حرجة فى التاريخ المصرى، وقد مهَّد نقد سمير فريد الطريق للكثير من ردود الأفعال النقدية العربية ومثَّل فى حد ذاته القراءة السلبية الأكثر تماسكًا للفيلم، وهو يحاول أن يبرهن على فشل شاهين فى التمييز بين دوافع الكتابة عن التاريخ الشخصى لإنسان، والكتابة عن مجتمع ذلك الإنسان.

يسلِّم سمير فريد بأن إعادة فحص لحظة تاريخية لا تعنى السرد الموضوعى للأحداث، وذلك لأن كل علوم التاريخ تفسيرية وذاتية، ولأن التمثلات الفنية للتاريخ قائمة على لحظة تاريخية يعيش داخلها الفنان ويتم إنتاج العمل الفنى. وعلى هذا النحو، لا ينبغى أن يشعر الفنان أنه مجبر على إثبات صدق تمثيله للأحداث، فهذا التمثيل هو، بالأحرى، آراء الفنان فى الحاضر- من خلال تضمينات وإغفالات العمل- حيث تصبح على المحك(٨).

داخل هذا السياق، يجادل سمير فريد بأن تصوير شاهين للفترة التاريخية يعيد طرح وجهة نظر إشكالية عن طبيعة العلاقة بين الغرب والعالم العربى، وهى وجهة نظر تستخفّ بالدوافع الداخلية للنضال من أجل التقدم، وتختزلها فى تلقٍّ وقبول سلبييْن أحاديى الجانب لما يقدمه الغرب:

يمثِّل الغرب عند يوسف شاهين وعند بعض المثقفين العرب التقدم والحضارة، ومن داخل هذا المنظور المتدنى يشعرون بأنهم

> **فى حاجة إلى أن يتبعوا الغرب ليكونوا قادرين على الحركة فى اتجاه التحضر والتقدم.. وقد أشار الغزو الفرنسى لمصر فى عام ١٧٩٨ (أو الحملة الفرنسية كما تسمى فى الغرب) إلى البداية الرسمية لعلاقة معقدة بين العرب فى مصر والعالم العربى والغرب.. وليس يوسف شاهين وحده الذى يعتقد بأن 'الحملة الفرنسية' مثّلت بداية العصر الحديث المصرى، ولكن كما يعلن كريستوفر هارولد فى نهاية كتابه "بونابرت فى مصر" كانت البلاد فى أواخر القرن الثامن عشر مهيأة بالفعل للتغيير، حتى إذا لم تطأ قدم بونابرت شاطئها.. وبالطريقة ذاتها كان مقدرًا أن تُكتشف الفنون المصرية المدهشة فى الأقصر والكرنك حتى لو لم يغزُ ديزيه صعيد مصر، وأن تُحل شفرة الهيروغليفية حتى إن لم يُكتشف حجر رشيد بعد نهاية الحملة ببضع سنوات، وأن تحفر قناة السويس حتى لو لم يأمر نابليون بعمل الدراسات الأولية عن المنطقة(٩).**

يحدِّد سمير فريد"، إذًا، الفرق بين الصدى الأيديولوچى لأفلام السيرة الذاتية مثل "إسكندرية.. ليه" و"حدوتة مصرية"- وكلاهما يظهر افتتان شاهين الشخصى بالثقافة الغربية- وفيلم "الوداع يا بونابرت"، الذى يصور الغزو الفرنسى لمصر والمقاومة المصرية للاحتلال، والأوصاف السياسية فى الفيلم الأخير لا يمكن عزلها عن كيفية تأثيرها على مقاومة التحديات الغربية الحالية التى تواجه الاستقلال السياسى والاقتصادى والثقافى العربى: "الآن نواصل مواجهة بونابرت وكافاريللى معًا، متجسدين فى الإرهاب الاحترافى لمناحم بيجين والآثارى موسى ديان"(١٠).

وانتقد سمير فريد أيضًا ما اعتبره تمثيلاً سيئًا لإشارات تاريخية محددة؛ مثل التفسير المضفى عليه الطابع المثالى للعلاقات بين الأقباط والمسلمين فى ذلك الوقت.

فهو يقترح، وعلى عكس ما يوحى به الفيلم، أن الفرنسيين فى الواقع نجحوا فى التلاعب بالانقسامات بين الجماعتين لتقوية سيطرتهم على البلاد(١١)، وهو يستشهد أيضًا بأوهام الفيلم عن رفض المصريين الشديد وبدرجة مساوية للمماليك والفرنسيين. وهذا حكم، يَسمهُ بأنه خاطئ تاريخيًا، وهو يحاول إثبات أن شاهين كان متسامحًا مع الشوفينية المصرية الفرعونية التى تؤكد أن العرب أنفسهم كانوا غزاة، وعلى هذا النحو يكون "المصريون الحقيقيون الوحيدون هم المصريون المنحدرون عن الفراعنة"، ويرى سمير فريد أن هذا المنظور يتناقض مع تأكيد شاهين الشخصى على التنوع باعتباره جوهر التواصل التاريخى المصرى(١٢).

وحتى النقاد الذين مالوا إلى التعاطف مع أعمال شاهين بدوا تبريريين تقريبًا فى ثنائهم على الفيلم. ويرى إبراهيم فوَّال من جانبه أن الفيلم كان ببساطة نتاج الظروف التى دفعت شاهين إلى أسلوب خاص فى تصوير التاريخ، ويشير فوَّال إلى الإنتاج المشترك الذى تلا توقيع اتفاقية ثقافية بين مصر وفرنسا عام ١٩٨٤، حين قررت الحكومتان المشاركة فى إنتاج فيلم عن نابليون، ودعت كلتاهما كل على انفراد شاهين لإخراج الفيلم.

فى ظل هذه الظروف، كما يقترح فوَّال، "كان من الحماقة ومن المعوق لتحقيق الهدف استعراض أشكال القسوة فى غزوة نابليون أمام الفرنسيين"، ويستنتج أن "شاهين يعرض ما يكفى عن الحملة العسكرية، لكنه ينقطع عن الكلام فجأة فيما يتعلق بإحراج صديق جديد"(١٣). ومن ناحية أخرى، تختار ڤيولا شفيق أن تربط "عدم إضفاء الطابع التاريخى من جانب شاهين على أحداث الحملة الفرنسية بتفسيره الذاتى جدًا وباعتباره صانع أفلام مؤلفًا للتاريخ"(١٤).

من جانبه، يعيد وليد شميِّط إضفاء طابع سياقى على الفيلم ويدحض الانتقادات الموجهة له، ويحاول إثبات أن شاهين فى صنعه لـ"الوداع يا بونابرت" لم يكن معنيًا بالدقة التاريخية بقدر ما كان معنيًا بتأمُّل النضال ضد الإمبريالية وديناميات جوانب قصوره ونجاحاته. وهو يطرح السؤال التالى:



فيلم "الوداع يا بونابرت": الوطنى فى مواجهة الآخر المستعمر

تصوير: جمال فهمى

"هل نحن العرب لا نواجه الآن مـآزق مماثلة لتلك المآزق التى واجـهها المصـريون عبر القرنين الماضيين؟".

ويربط شميط "الوداع يا بونابرت" بممارسة شاهين المألوفة لإعادة قراءة التاريخ، والتى تميل إلى تأكيد أوجه المرونة الثقافية والإنسانية وليس على الانتصارات العسكرية، كما يروى كيف كانت بؤرة الاهتمام فى فيلم "الناصر صلاح" هى احترام القائد المسلم للتنوع الدينى، وإجلاله للصلة الإنسانية المحترمة حتى بين الأعداء[١٥]. وينظر شميط أيضاً للفيلم باعتباره محاولة تقديم فهم جديد للأسباب الكامنة وراء حالة التشرذم الجارية الآن، وهى حالة يتواصل تأثيرها فى قدرة العرب على مقاومة الخطط والحملات الاستعمارية المستمرة داخل المنطقة. ولهذا، فإن الفيلم يدور حول

الانقسامات والتراجعات، وافتقاد التنظيم الذى يساهم فى الهزيمة القومية، ويقترح شميط أن الجيش الغازى ينجز أهدافه العسكرية "لأن الشروط التى تعد جوهرية لمواجهته ببسالة لم تتوفر مطلقًا". فالمقاومة المصرية كانت مبعثرة، وغير منظمة، وغير مهيأة، وبدلاً من توحيد الجهود لمقاومة الغزو، كانت هناك خلافات شديدة فيما يتعلق بأفضل وسيلة لمواجهة الجيش الاستعمارى، وهذه الانقسامات "أدَّت إلى وجود تخبُّط وضعف شديدين بين المصريين". لكن شميط يشير أيضًا إلى فهم علىّ لكيفية قهر العدو عن طريق مواجهته بالإنسانية، ووضوح المنظور، والقدرة على فهم الجدل النقيض فى العلاقة مع الآخر، كما تتمثل جميعها فى صداقته مع كافاريللى[١٦]. وعلى هذا النحو، نجح شاهين فى تصوير النضال ضد الاستعمار باعتباره عملية تاريخية طويلة تشمل روابط معقدة بين المجالات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التى لا يمكن اختزالها فى ثنائية سهلة هى "نحن" و"هم":

> **كان العالم الجنرال كافاريللى قادرًا على فهم الوضع، ولهذا قرر التخلى عن [المواقف الاستعمارية التقليدية] لأنه بدأ يتعلم قيمة ومغزى تشكيل علاقة قائمة على الاحترام المتبادل ولكن كافاريللى فى النهاية ليس بونابرت، الذى يقود جنودًا إلى مصر لإنشاء تراث مجده على حساب الآخرين. وعلى من جهته هو المقابل لبكر، الذى يصرّ على احتكار القرارات ويُخضع وجهات النظر الأخرى، وأخيرًا يطلب من الناس مواجهة بنادق نابليون بالعصى. وعلى الجهة الأخرى، يصر على علَى أن يتعلم من الآخر، وعلى تجهيز العدة لمواجهة الغزاة بدلاً من الاندفاع إلى مغامرة سوف تؤدى فقط إلى هزيمة محتومة[١٧].**

ولتأكيد هدفه علاوة على ذلك، يقدِّم شميط مثالاً معاصرًا من المقاومة اللبنانية (الجبهة الوطنية للمقاومة) ضد الغزو الإسرائيلى للبنان فى ثمانينيات القرن الماضى،

مشيراً إلى نجاحها فى وضع الجيش الإسرائيلى فى موقف المدافع[١٨]، وهو يحاول إثبات أن هذا النجاح كان يُعزى بدرجة كبيرة إلى قدرة المقاومة اللبنانية على فهم جوانب قوتها ونقاط ضعفها، وفى نهاية الأمر تهيئ المقاومة هذا الفهم وتنظمه وتستخدمه فى شنِّها لحملة فعالة ضد الجيش الإسرائيلى.

المقاومة ومواجهة الآخر

يحتاج المرء بالتأكيد إلى أن يضفى الطابع الإشكالى على التوتر بين مواقف شاهين ضد الاستعمار وهويته الذاتية باعتباره متحدثًا بالفرنسية ومحبًا لفرنسا والثقافة الفرنسية، وفى حين أنه من الجوهرى أن نرى كيف كان لفرنسا والثقافة الفرنسية تأثير على سينما شاهين، فإنه من الأصيل أيضًا إضفاء طابع السياق على استقبال شاهين فى فرنسا باعتباره مخرجًا يرمز لـ"حب فرنسا والثقافة الفرنسية". كما أن تأثيره على صناع أفلام الشمال الأفريقى، وأثر الإنتاج المشترك مع فرنسا على سيرته العالمية، والتى تبدأ من "الوداع يا بونابرت"، يقدمان فرصة لفتح ذلك النقاش، الذى له صلات بعلاقات الحب/ الكراهية فيما بعد الاستعمار، ونظريات الآخر، علاوة على خطابات استشراقية متعددة.

جاء فيلم "الوداع يا بونابرت" فى وقت كان المجتمع العربى فيه يدخل فترة خطاب وتعصب دينييْن متزايدين، وعندما كانت الحركات القومية والماركسية اليسارية تفقد الخلفية السياسية، وفى سياق العلاقة الإشكالية بين حكومات عربية كثيرة والمعارضة السياسية، كانت أشكال من التعبئة السياسية والأيديولوچية تتبدَل تدريجيًا ويتم تقليصها على أيدى وعَّاظ فى المساجد، وساهم هذا فى نشأة الخطاب الشعبى المتركز حول الوسائل الشوفينية فى النظر إلى الآخر الاستعمارى، وبدلاً من الانخراط فى تحليل تاريخى واقتصادى لعلاقة الاستعمار الغربى مع العالمين العربى والإسلامى ركز

الخطاب الأصولى على الاختلاف الدينى، واختزل العلاقة بين العالم الإسلامى والغرب فى صليبية دينية متنامية لهزيمة الإسلام، وهذا التبسيط للتاريخ والسياسة يمكن أن يؤدى فقط إلى العزلة التى تشجع وتفاقم خوفًا من الآخر، وفى غضون ذلك، كانت قطاعات كبيرة من السكان العرب من مسلمى شمال أفريقيا فى أوروبا- وخصوصًا فرنسا- مستهدفة على نحو متزايد من جانب الخطاب العرقى لجماعات الجناح اليمينى، وفاقمت العرقية المعادية للعرب والمسلمين، علاوة على هذا الخوف المتزايد من الأجانب، التوترات بين مجتمعات الأقلية والسكان الأوروبيين التقليديين.

بدا مشروع شاهين السينمائى العربى - الأوروبى المشترك وكأنه يرجع صدى رسالتين متبادلتين؛ فمن ناحية، يعالج الفيلم النضال العربى ضد الإمبريالية والاستعمار، كما يعالج الحاجة إلى انتزاع الدافع من حديث التعصب الذى جاء للتعريف به، وأصرٍّ "الوداع يا بونابرت" أيضًا على إدراك أن المشتركات الإنسانية التى تخطت الحدود الفاصلة بين الشعوب، وتحديث المجتمع، واستخدام التكنولوچيا والعلوم الجديدة، كلها عناصر أساسية فى عملية التحرر وتقرير المصير القومى، وفى الوقت ذاته، من خلال اعتقاده بالمعنى غير المتجانس للتاريخ والمجتمع العربى، بحث الفيلم عن سياقات جديدة للانتماء والاختلاف اللذين تحدَّيا المنظورات المتجانسة التقليدية عن الهوية العربية والنضال من أجل تقرير المصير.

أكَّدت رسالة شاهين إلى الغرب الحاجة لصياغة نوع جديد من العلاقة مع العالم العربى، قائمة على إدراكٓ تراثه الاستعمارى وثمنه الاجتماعى والاقتصادى والسياسى المتنامى، وتؤكد الرسالة أيضًا الحاجة إلى جهد ثابت لتصحيح الانقسامات مع العالم العربى من خلال بناء روابط قائمة على الاحترام المتبادل والمساواة. وعلى هذا النحو، فإن إعادة بناء الذاتية العربية والمجتمع العربى على يد شاهين فى "الوداع يا بونابرت" أكملت تأكيداً متزايداً وأكثر وضوحًا لوجهة نظر غير متجانسة بدرجة كبيرة عن الهوية العربية، ومن ثم عن طبيعة مشروع التحرر القومى

العربى، وفى حين مثّلت هذه المقاربة هامشًا غامضًا فى معظم أعماله السابقة، إلا أنها أصبحت ملمحًا بارزًا على نحـــو متزايد فى أفـــلامه التالية لفـيلم "إسكندرية.. ليه" عام ١٩٧٨.



فيلم "الوداع يا بونابرت": لمن يكون التحديث بأية طريقة؟!

تصوير: جمال فهمى

وعلى مستوى آخر، ينبغى أن ينظر المرء لأفلام الاستبطان عند شاهين منذ أواخر سبعينيات القرن الماضى باعتبارها انعكاسًا للتوتر بين معنى أكثر تبلورًا للهوية فى المقاربات السينمائية لصانع الأفلام، وإصراره العاطفى المتزايد على النظر للتدخل الأيديولوچى والسياسى باعتباره جزءًا جوهريًا من عمله، وشكّل هذا التوتر كل ملامحه التاريخية السياسية فيما بعد "الناصر صلاح الدين" ابتداء من "الوداع يا بونابرت". ومن ناحية أخرى، لا ينبغى أن يغالى المرء فى تقدير تـأثير خلفية الأقلية الدينية التى

ينتمى لها شاهين على تطوره الفنى والسياسى والأيديولوچى، وقد رفض شاهين ذاته بثبات محاولات بعض النقاد الغربيين النظر إلى أفلامه بتشديد محرَّف على مكانته ضمن الأقلية؛ فالتاريخ الشخصى الثرى لشاهين- المتجذر فى ثقافته ومجتمعه المصرى، وثقافته ومجتمعه العربى المسيحى والعربى الإسلامى- بالإضافة إلى خلفيته الأكاديمية العالمية كل ذلك يناقض أى اختزال إلى المكانة الخاصة بفنان أقلية أو فنان مهمش، ومن ناحية أخرى، فهذه التركيبة المعقَّدة الرنانة ذاتها لا يمكن إلا أن يكون لها تأثير على أفلامه وشخصياتها المهمشة، والتى تصمم على أن تلعب دورًا فعالاً فى حياة مجتمعها.

إن التدخل السياسى الثقافى المضاد للسيطرة، بصرف النظر عن التزامه وشدته، هو فى حد ذاته عملية تشمل وضع ذات المرء وأفكاره فى اقتراب مضاد- إن لم يكن على الحافة- مع القيم الأيديولوچية السائدة والخطاب الأيديولوچى السائد، وتحتاج تلك التدخُّلات إلى درجة ما من الاغتراب الفكرى لكى تشارك فى خلق آليات ثقافية لتأكيد الذات، وداخل هذه النطاقات- الجدلية الحتمية للتحديات اليومية تحدثها الحقائق السياسية والاقتصادية والاجتماعية للعصر- ينمى فنان ناشط وملتزم معنى لعملية إنسانية، وهى كما يرى چوليوكورتازار "تؤثر بالتخليق، والسعى إلى رؤية الأشياء ككل"(١٩).

فى "الوداع يا بونابرت" تصوِّر شخصية على، بطريقة نابضة بالحياة، اغترابًا غامضًا وتساهلاً خجولاً فى نضال المقاومة ضد المحتلين الفرنسيين، وهى تحمل أيضًا عوائق مشاعره الشخصية المتناقضة حول الآخر، كما تتمثَّل فى علاقته الغامضة بكافاريللى، ويمثل على تجسيداً لنضال شاهين الشخصى لتخليق توترات بين الشخصى والعام فى تصويره لجدل التحرر الوطنى، وكما فى "إسكندرية.. ليه" يلعب محسن محيى الدين دور الذات البديلة لشاهين، وهو دور تكرر بعد ذلك فى فيلم "اليوم

السادس" (١٩٨٦)، وتم ذكره ورثاؤه بوضوح فى فيلم "إسكندرية كمان وكمان" (١٩٩٠). وعلى هذا النحو، تعدُّ شخصية علىّ المراوغة شخصية مركزية فى إعادة بناء الفيلم للذاتية العربية والعملية الجمعية الخاصة بنضالات التحرر الوطنى.

تؤسس شخصية على- الأكثر جدارة بالذكر باستجابتها للغزو الفرنسى- فضاء خصبًا يتحدد فيه تأثير الشخصى على التكوينات المنطقية. بالاستجابة للعوامل غير المتصلة التى أدت إلى علاقته بكافاريللى، يبدأ على رحلة للمقايضات والصدامات والمواجهات المستحيلة فى الظروف العادية، والدمج المتناقض للهوية الشخصية والهوية القومية والآخرية فى علاقة على بكافاريللى يصبح موقعًا للنضال، حيث تُثبِّت الهوية بالدينامية المتناقضة للتفاعل والمقاومة، ويصبح الفعل السياسى لعلى منفصلاً عن الذعر والصمت، ويمثِّل رفضًا جريئًا للملامة والقلق، وداخل عملية الإدراك والرفض هذه يمكن فى النهاية إعادة بناء الذاتية الفردية والذاتية الجمعية.

إن شعور على المتناقض بالاغتراب والارتباط فيما يبدو، وبالدونية والانتماء، يعكس إدراك المشروع القومى العربى، فيما يختص بالسلالات، للاختلاف، وانتشار الأصول والروابط، والتمزقات والتنافر. ومع ذلك، فذاتية على ملموسة وواضحة، وصلته الحميمة الفعالة مع أخويه وأسرته ومجتمعه، وصلته- الحاسمة- مع كافاريللى، ليست انغماسًا مترفًا فى معرفة فكرية أو تعزيزًا للذات من خلال إنشاء/ تسمية لآخر؛ فعلاقات على تُظهر التفاوض المعقد الذى يتولاه الأفراد للتوصل إلى مراتبهم داخل نطاق الأشكال المشاعية للارتباط السياسي، وعلى هذا النحو يجسِّد على العملية الدائمة لإعادة التقييم، وهى وجه حاسم لطبيعة مشروع التحرر القومى العربى ذاته الناقصة، كما يتصورها شاهين.

الهوامش

(١) Foucault, "Nietzsche, Genealogy, History", 139 - 164.

(٢) شميط، يوسف شاهين، ١٨٠.

(٣) المرجع السابق، ١٨٠.

(٤) المرجع السابق، ١٧٩ – ١٨٠.

(٥) فريد، أضواء على سينما يوسف شاهين، ٨٤.

(٦) شميط، يوسف شاهين، ١٨١.

(٧) السلاموني، "وداعًا بونابرت!"، ٢٢٣.

(٨) فريد، أضواء على سينما يوسف شاهين، ٥٧ – ٦٠.

(٩) المرجع السابق، ٧٢ – ٧٤.

(١٠) المرجع السابق، ٧٤.

(١١) المرجع السابق، ٦٥ – ٧١.

(١٢) المرجع السابق، ٦٧.

(١٣) Fawal, Yossef Chahine, 163.

(١٤) Shafik, Popular Egyptian Cinema, 167.

(١٥) شميط، يوسف شاهين، ٤٤.

(١٦) المرجع السابق، ٤٤ – ٤٥.

(١٧) المرجع السابق، ٨٤ – ٨٦.

(١٨) شميط، يوسف شاهين، ١٩٣، فى هذا المقال عام ١٩٨٥ يشير شميط إلى مرحلة مبكرة من المقاومة للاحتلال الإسرائيلى فى جنوب لبنان، كانت القوة المسلحة فيها مكونة بصورة رئيسية من المقاتلين اليساريين والشيوعيين الذين بدءوا القتال ضد الجيش الإسرائيلى تحت مظلة الجبهة القومية للمقاومة،

وبعد ذلك انتقلت قيادة المقاومة تدريجيًا إلى حزب الله (حركة المقاومة الإسلامية) الذى نجح بالفعل فى إجبار القوات المسلحة الإسرائيلية على الانسحاب من جنوب لبنان فى عام ٢٠٠٠.

(١٩) Cortazar in Meyer, ed., "Letter to Roberto Fernandez Retamar", Lives on the Line, 75.

الفصل الثامن

تجاوز اللوطيِّ وازدواجية ما بعد الاستعمارى

القضية المتعلقة بكيفية تشكُّل المعايير الجنسية داخل السياقات الثقافية العربية المعاصرة تظل لغزاً آسراً، يجعل ثقافة ما بعد الاستعمار ملزمة بأن تقدم، بالرغم من ذلك، ما هو أكثر من تنويه غير متحيز. ومع هذا، فإن فحص السينما العربية من خلال عدسة دراسات اللوطى تظهر كثيراً من الأفلام التى تستكشف هوية الجنس (الذكر والأنثى) والفروق الجنسية، وتتحدى الثقافة الأبوية فى السياق الأوسع للنضال من أجل التحرر الوطنى والاجتماعى.

وفيلم شاهين "إسكندرية كمان وكمان" (١٩٩٠)، وهو مثال غنى ومعقد فى السينما العربية، يؤكد الهويات الشخصية غير المعيارية بإعادة التفكير فى الأفكار التقليدية عن الأمة، وهذا الجزء الثالث الاستبطانى بصورة محكمة من ثلاثية سيرة شاهين الذاتية، وإن يكن قد أهداه ظاهرياً إلى الفنانين المصريين ونضالهم من أجل الديمقراطية والحرية، أوضح بشكل أساسى منظوره عن فنه الخاص وعلاقاته الشخصية، ومثل أفلام سيرته الذاتية السابقة، تجرى أحداث "إسكندرية كمان وكمان" كدراما تسجيلية، وإن كان شاهين هذه المرة يمثل نفسه فى دور يحيى، كما أن وجهة نظر شاهين الأسلوبية عن تجاربه الشخصية، ومصادر يأسه، وهمومه، علاوة على آماله وطموحاته يتم التوفيق بينها داخل نطاق وقائع سينمائية من الخيال والواقع

مترابطة بغير إحكام، غير أن النضالات الإبداعية والسياسية والشخصية لصانع الأفلام تُفسَّر بأسلوب غير مسبوق فى السينما العالمية فضلاً عن السينما العربية.

هناك أوجه شبه بين رؤية شاهين الخيالية عن سيرته الذاتية ورؤى صانعى أفلام مثل فيللينى أو بوب فوس (ولا سيما فى "كل هذا الجاز"، ١٩٧٩)، وخصوصًا فى اختيار معالجة أسلوبية حداثية لتصوير قصصهم. ومع ذلك، فإن كَشْف شاهين لما هو أكثر حميمية فى طموحاته وهمومه الشخصية (مثل نزوات ثنائيته الجنسية وعلاقاتها، وفهمه للكهولة) يكسر محرمات كبرى فى تاريخ سينما الاستبطان، والشىء الفريد فى هذا الفيلم هو قدرة شاهين على أن يربط الخاص بالعام بصورة مقنعة، فى مقاربة متأصلة لما بعد الاستعمار، حيث تُراكَب القضايا الاجتماعية والسياسية عنوة فوق المجالات الخاصة بالتحرر الجنسى والآمال والهموم الفردية، إلى درجة أن التمييز بينها جميعًا يصبح مستحيلاً بالفعل.

مثَّل فيلم "إسكندرية كمان وكمان" مرحلة حاسمة فى طرح وجهة نظر جديدة جذريًا عن الممارسات الجنسية اللوطية وغير المعيارية فى السينما العربية، وتظل معالجة شاهين فى هذا الفيلم تجربة سينمائية عربية فريدة فى دمجها المعقد بجسارة لسياسة الجسد وسياسات التحرر، وفى هذا الفصل أوفر (للقارئ) سياقًا عامًا لثقافة الاقتراب من اللواط فى السينما العربية، وهذه النظرة العامة الموجزة مهمة لكى أطرح تحليلى داخل إطار أوسع لمجال بحث يظل غير مطروق بصورة فادحة.

إننى أوفر، إذًا، تقييمًا للفيلم يضعه الأول داخل الإطار المعقد لتمثيل اللوطى فى السينما العربية، وخصوصًا عبر العقود الثلاثة الأخيرة، وبعدئذ فى سياق استقباله العام فى عالم عربى يتعامى عامدًا عن مغزاه اللواطى. وأخيرًا، فإننى أناقش الفيلم باعتباره مثالاً رئيسيًا على تداخل الممارسات السياسية الشخصية والممارسات السياسية العامة فى سينما ما بعد الاستعمار.

نظرة عامة على البحث المعرفى
عن تصوير اللوطى فى السينما العربية

إذا كان البحث العلمى المتعلق بالسينما العربية محدودًا، فإن البحث العلمى عن تمثلات اللوطى فى الأفلام العربية يظل معدومًا بالفعل، ومع ذلك فإن بعض الأعمال المنشورة عن الثقافة والسينما العربيتين جديرة بالملاحظة، وكتاب بريان هوايتيكر Brian Whitaker الصادر عام ٢٠٠٦ بعنوان «حب لا يليق ذكره: حياة اللوطى والسحاقية فى الشرق الأوسط» Unspeakable Love: Gay and lesbian Life in Middle East لَفَت الانتباه فى الغرب وفى العالم العربى ذاته، ويتركز فصل فى الكتاب حول صور اللوطى فى الأفلام العربية، وكتاب فريدريك لاجرانج Frederic Lagrange الصادر عام ٢٠٠٢ بعنوان "لواط الذكور والأدب الحديث" Male Homosexuality and Modern Literature يشكِّل إشارة مهمة إلى اشتهاء المماثل فى السينما العربية، ومقال جارى مينيكوتشى Garay Menicucci بعنوان «المخدع السينمائى العربى المفتوح: اشتهاء المماثل فى السينما المصرية"، يعدُّ محاولة مهمة لمناقشة اشتهاء المماثل فى الأفلام العربية بصراحة.

أما المقالات التى كتبها يوسف شاهين ذاته والمقابلات التى أجراها فهى جديرة بالاهتمام، وبعضها يتناول بالتحديد إشارات اشتهاء المماثل فى أفلامه، والمقابلة التى أجراها شاهين مع إبراهيم العريس عام ٢٠٠٤ ذات أهمية خاصة، وهناك كُتاب آخرون تناولوا الجنس gender (الذكر أو الأنثى) والذكورة فى السينما العربية، من بينهم مارتن ستوللرى ورحيبه حاج موسى Rahiba Hadji-Moussa، وكتاب راز يوسف Raz Yosef الصادر عام ٢٠٠٤ بعنوان "وراء الجسد: الذكورة اللوطية والقومية فى السينما الإسرائيلية" Beyond Flesh: Queer Musculinities and Nationalism in Israeli Cinema يوفِّر نظرة ثاقبة دقيقة الصلة بالموضوع، لفهم التداخلات والتباعدات الممكنة بين تمثلات اللوطى السينمائية فى السينماتين الإسرائيلية والعربية.

فى كتاب حديث عنوانه "العرب الشهوانيون" Desiring Arabs، صدر عام ٢٠٠٧، يجادل جوزيف ماساد Joseph Massad ضد حملة "تبشيرية" قادتها حركة لواطيين بيض غربيين تسعى إلى تعميم صيغتها الاستعمارية الخاصة بحقوق الإنسان، وتطرح قضية انتهاك اللوطى فيما يتعلق بخطابات ما بعد الاستعمار.

ينتقد ماساد، ويضفى الطابع الإشكالى على أفكار "اللواطة" و"ثقافة اللوطى" وهو يجادل (متبعًا كتاب "الاستشراق" لإدوارد سعيد) بأنها تركيبات غربية، والكتاب ذو أهمية كبيرة لأولئك المهتمين بالبحث فى الإمكانيات الإضافية لمنظور ما بعد استعمارى بوضوح عن التعامل مع فكرة اللواطة داخل سياق عربى بالتحديد، وهناك كتاب له أهمية مماثلة فيما يتعلق بهذا الأمر ذاته وهو بعنوان "الاستعمار واللواطة" Colonial-ism and Homosexuality لروبرت ألدريتش Robert Aldrich. ويناقش والتر أرمبرست Walter Armbrust فى عدة كتابات قضية الذكورة فى السينما المصرية المعاصرة، أمًّا كتاب غسوبو وسنكلير ويبس Ghassobu and Sinclair-Webbs المعنون "الذكورة المتخيلة: هوية وثقافة الذكر فى الشرق الأوسط الحديث" Imagined Masculinities: Male Identity and Culture in the Modern Middle East فيشمل عدة فصول عن الممارسة الجنسية للذكور فى الثقافة العربية، وكتاب فاطمة المرنيسى Fatima Mernissi المعنون "الحجاب: دوافع الذكر – الأنثى فى مجتمع إسلامى حديث" Male- Female Dy-namics in a Modern Moslim Society له أهمية خاصة عند الباحثين فى مناقشات حول الجنس (الذكر أو الأنثى) فى المجتمع العربى، حيث يقدم استبصارات نقدية عن قضايا الشئون الجنسية للذكور وثقافتهم فى مجتمعات عربية وإسلامية، وهناك عدة كتابات تعالج اللواطة فى الثقافة والأدب العربيين والإسلاميين، كما يوجد كتابان أصيلان بالغا الأهمية هما: "اللواطة الإسلامية: الثقافة والتاريخ والأدب" Islamic Ho-mosexualities: Culture, History and Literature تأليف ستيفين مورى وويل روسكو

Stephen Murray and Will Roscoe، وكتاب "شهوة المماثل الجنسية فى الأدب العربى الكلاسيكى" Homoeroticism in Classical Arabic Literature تحرير ج. رايت وإيفريت روسون، J.Wright and Everett Rowson، وقد نشر الكتابان عام ١٩٩٧.

«إسكندرية كمان وكمان» فى سياق تمثيل اللوطى فى السينما العربية

للسينما العربية تقاليد قديمة تجاه الموضوعات أو الموضوعات الفرعية الخاصة باشتهاء المماثل، غير أنه فى مجتمعات أخرى أدى بغض اللوطية المستتر والخوف منها، منذ زمن بعيد، إلى ابتكار شفرات سينمائية تُخفى- حتى حينما تميل إلى التضمين- علاقات اللواطة (وأعنى قانون هيز فى أمريكا). ومع ذلك، على مدى العقدين الأخيرين عالجت بعض الأفلام العربية، على نحو أكثر صراحة، علاقات اللواط وثنائية الانجذاب الجنسى (للمرأة والرجل) فى المجتمع العربى.

ومنذ أوائل تسعينيات القرن الماضى يجتاز الشرق الأوسط وشمال أفريقيا تغييرات وتحولات ضخمة، وتتشكل أفلام عربية أحدث من خلال منظور بعيد المدى للمشروع القومى العربى، يعيد تشكيل التجارب الاجتماعية، والسياسية، والثقافية، والتجارب الخاصة بالذكورة والأنوثة gendered فى التاريخ والذاكرة، ومؤخرًا أبرز عدد من أفلام التيار الرئيسى والأفلام التجريبية العربيتين شخصيات لوطية وشخصيات منجذبة جنسيًا نحو الجنسين، وقضايا تنتقد ضمنًا أو صراحة اشتهاء المغاير والمعايير الأبوية (البطريركية). وفى مصر، أصبح يوسف شاهين مفيدًا فى تجديد الأساليب التقليدية وإضافة زخم لظهور سينما عربية جديدة، شكلها الاضطراب السياسى والاجتماعى والثقافى الذى أصاب المنطقة منذ النصف الثانى من القرن الماضى.

وفى منتصف سبعينيات القرن الماضى بدأت سينما شاهين تطالب بمساحة عامة لقضايا كانت خاضعة تقليديًا للرقابة فى مجال النشاط العام العربى. وبدءًا من "إسكندرية.. ليه" اهتمت أفلامه بتفكيك الأيديولوچيات التى تساند التمثُّلات النمطية التقليدية للواطة والانجذاب الجنسى المزدوج، وبفيلمى "إسكندرية.. ليه" و"حدوتة مصرية" (١٩٨٢)، وهما الفيلمان الأوَّلان من ثلاثية أفلامه عن الإسكندرية، بادر شاهين بأول سيرة ذاتية فى تاريخ السينما العربية[١]. وكما يقترح رفيق الصبان، تُرسم صورة عادل الأرستقراطى كرجل يحمل أحلام تمرده المجتمعى الخاص وتمرده الجنسى وكأنها صليب:

> **"يشترى" [عادل] ضابطًا بريطانيًا لكى يتمكن من قتله، ولكنه فى الواقع يعيش حلمًا مستحيلاً برموز خاصة جدًا، تحميها فراشات سحرية، حيث يمكن أن يصبح العدو حبيبًا.. وفى النهاية تتحول السكين إلى قُبلة.. ومع ذلك، فهذا الحلم يُجهضه الموت والمأساة.. إذ يموت الضابط البريطانى فى معركة، ويزوره على فى مدفن [العلمين]، وهذا رمز بلا معنى، ترجِّع صدى كارثته أغنية شعبية إنجليزية حزينة[٢].**

غير أنه رغم تصوير الفيلم المتعاطف لشخصية لوطى، فإن سياسة شاهين الجنسية تظل غامضة إلى حد بعيد، وفى فيلم "حدوتة مصرية" (١٩٨٢)، قدم شاهين توترًا لواطيًا من خلال احتكاك العيون الخبيرة بين يحيى (الشخصية التى تمثل شاهين فى ثلاثية أفلامه عن الإسكندرية) وسائق سيارة أجرة يرتدى قبعة فى لندن، كما أنه كانت هناك تلميحات منسوجة برقة عن علاقة لوطية بين على وكافاريللى فى فيلم "الوداع يا بونابرت" (١٩٨٥)، ومبكرًا وإن كانت على مستوى متواضع جدًا هناك تلميحات عن علاقة بين نيكولاى وبرَّاك فى فيلم "الناس والنيل" (١٩٦٨)، كما يشاهد تعبير غير معيارى آخر عن الممارسات الجنسية– فى شكل علاقة بين شخصيات من

أجيال مختلفة- بين نايلة وطارق فى "فجر يوم جديد" (١٩٦٤) واستدعى بعد ذلك فى العلاقة بين صديقه وعكًا فى فيلم "اليوم السادس" (١٩٨٦).

ظلت صور الممارسات الجنسية غير المعيارية عنصرًا هامشيًا فى مجمل أعمال شاهين، ولكنه فى فيلم "إسكندرية كمان وكمان" عام ١٩٩٠ قدم حدثًا تاريخيًا مهمًا فى السينما العربية هو تمثيل اللواطة سينمائيًا. والآن، يصمد تصوير شاهين لممارسة اللوطى الجنسية فى "إسكندرية كمان وكمان" كخليط معقد لسياسته الصريحة عن التغيير وسياسته الماكرة عن التحرر الجنسى.

كان المخرج السورى أسامة محمد أحد أوائل صناع الأفلام العرب فى الربط- وإن كان ذلك على نحو غير مباشر- بين قمع الانجذاب الجنسى المزدوج والاضطهاد الأبوى، ويستكشف فيلمه الأول "نجوم النهار" ١٩٨٨ تفكك أسرة أثناء إعدادها لحفل زفاف، وفى الفيلم الذى تجرى أحداثه فى قرية ريفية سورية، تُكشف الدوافع المسبِّبة للشقاق الناجم عن الاضطهاد الأبوى، والروابط المتأصلة بين العنف الأسرى والعنف الاجتماعى السياسى، وذلك بواسطة علاقة لواطية بين شخصين من جنس واحد.

وبالمثل، يقارب فيلم "مرسيدس" (١٩٩٣) ليسرى نصر الله، اللواط فى المجتمع العربى من منظور سياسى، ويصور العلاقة بين رجل يتخلى عن أسلوب حياة طبقته العليا مع شريكه اللوطى فى أوروبا، ويختار بدلاً من ذلك أسلوب حياة فوضوية مع عاشقه من الطبقة العاملة فى القاهرة، ويصبح هذا الزواج جزءًا من مجموعة شبان مصريين هامشيين ذوى تفضيل جنسى محدد. ويعرى فيلم "مرسيدس" الخوف الزائف من اللواط عند الطبقة العليا المصرية ويربطه بافتتانها الذاتى بالثقافة الغربية وانشغالها بالاستيلاء على حصة من الاقتصاد الرأسمالى المعولم. وعلى هذا النحو، يعالج "مرسيدس" العلاقات الجنسية المثلية بتفسير محدد لطبيعة الكبت الجنسى متعدد الطبقات فيما بعد الاستعمار.

ومنذ عهد قريب أيضًا بدأت أفلام عربية تعالج اللواط باعتباره قضية أمر واقع، وفى حين أن كثيرًا من هذه الأفلام أنتجها مغتربون عرب فى أوروبا، إلا أنها، مع ذلك، تشير إلى ممارسة سينمائية عربية نامية تشمل أعمالاً منها: فيلم "وداعًا فورين" (المغرب ١٩٩٨) لداود أولاد سياد، الذى يصوِّر راقصًا يرتدى ملابس النساء فى الدور الرئيسى، وفيلم "دقيقة بلا شمس" (٢٠٠٢) لنبيل عيوش، حيث الشخصية الرئيسية مفتش شرطة يشترك فى صداقة عذرية مع شخص يرتدى ملابس نسائية.

وهناك فيلم ذو أهمية هو "حجرة للإيجار" (إنتاج الحجر، ٢٠٠٠) لخالد الحجر، وهو عن على، الطالب المصرى الذى يرغب بشدة فى أن يبقى فى لندن بعد انتهاء تأشيرته، وحين يعقد صداقة مع مارك، المصور الفوتوغرافى اللوطى، يتحتم عليه إعادة النظر فى مواقفه وانحيازاته فيما يتعلق بالممارسة الجنسية وأدوار الرجل والمرأة المنظمة اجتماعيًا، وثمة أمثلة حديثة جدًا منها فيلم "عمارة يعقوبيان" (مروان حامد، مصر، ٢٠٠٦)، وفيلم "بوستة" (فيليب أراكتنجى، لبنان، ٢٠٠٥)، وفيلم "مَاتيجى نرقص" (إيناس الدغيدى، مصر، ٢٠٠٦)، وفيلم "سكر بنات" (نادين لبكى، فرنسا/ لبنان، ٢٠٠٧)، وفيلم "كيف أحبك" للبنانى أكرم زعيترى (٢٠٠٢)، وفيلم "يوميات شاب عهير" للفلسطينى توفيق أبو وائل (٢٠٠١)، وهى من بين الأفلام الأكثر جرأة فى نقدها للقمع الجنسى الموجه للوطيين والمنجذبين جنسيًا للجنسين، ولكن يبدو أن هذه الأفلام بسبب صفتها التجريبية على الأرجح لا تصل إلى جمهور أوسع.

صورة الفنان باعتباره ناشطاً مهموماً

مثل كثير من الفنانين الذين يتحدَّون المعايير الاجتماعية للنشاط الجنسى حاول شاهين أن يجعل هذه القضية متممة لدراساته عن التحرر الاجتماعى والوطنى، ومن ثم أوجد فضاء طبيعيًا للتعبير عن همومه الشخصية فى ثلاثية سيرته الذاتية، ورغم أن

القضايا التى تدمج ممارسة اللوطى الجنسية بصورة مباشرة ظلت تمثل الحد الأدنى فى معظم أعمال شاهين، فإن دمجها الماهر فى فيلم "إسكندرية كمان وكمان" شكَّل تحديًا مهمًا للسينماتين العربية والمصرية، اللتين يهملانها بالكامل تقريبًا. وعلى هذا النحو، يدل "إسكندرية كمان وكمان" على انطلاقة حاسمة بعيدًا عن التفسيرات السينمائية العربية التقليدية لممارسات اللوطى الجنسية.

العلاقة الرئيسية التى يصورها فيلم "إسكندرية كمان وكمان" تُوضع فى سياق صلة خاصة بين ممثل مكافح هو عَمْرو ويحيى المخرج الذى قد يكون قادرًا على مساعدته فى تحقيق أحلامه، وأدوارهما المتباينة فى ذلك الاتفاق تخلق توترًا يؤذن بانفصام العلاقة الحتمى فيما بينهما، وفى تعليقه على العلاقة بين يحيى وعَمْرو فى الفيلم، يشير شاهين إلى جوهرها المضطرب كما يراه:

> **[فى الفيلم] سعيت إلى فهم "الديكتاتوريات" التى تتحكم فى علاقاتى الخاصة، ورأيت كيف تقتل كل إنسان، كما رأيت إلى أى مدى، فى آخر الأمر، تسبب "الديكتاتور" المتحكم فى موقفى فى تشويه علاقة، وهذا ما فعلته عندما حاولت إرغام شخص ما على أن يصبح ما أريد له أن يكون، ولكن هذا ليس عدلاً على الإطلاق، وقد أدركت هذا الأمر فقط بعد ذلك، ولكنى فيما قبل حاولت دائمًا أن أبرِّر ديكتاتوريًا وأن أدافع عنه، بالضبط مثلما يبرر رئيس بلادى إنشاء قوة أمن جديدة، بالطبع فقط من أجل خدمة الشعب(٣).**

تزوج يحيى لحسن الحظ امرأة جذابة وميالة إلى الاستقلال، ومع ذلك يرغب فى عمرو بشدة، والذى هو الآن الممثل الشاب الذى يود أن يتركه ويجرب حظه فى الإعلانات التليفزيونية، أو يباشر "حياة تقليدية مضجرة"، ويحيى المكتئب ينحدر تدريجيًا إلى حالة كسل إبداعى شديد.

ينضم يحيى بعد ذلك إلى إضراب الفنانين لمعارضة تدخل الحكومة فى شئون نقابتهم، ويتخذ موقفًا من أجل الديمقراطية ضد الحكومة المصرية، ويلتحق بإضراب عن الطعام تجمع فيه الفنانون السينمائيون المصريون من كل الآراء، وعندما تتزايد مطالب المضربين، تتغلب على يحيى رغبته فى عَمْرو، الذى ابتدأت سيرته المهنية بالفيلم (الروائى) "إسكندرية.. ليه"، ولكن هذا الاستحواذ سرعان ما أدركه اهتمام ناشئ بنادية، وهى ناشطة/ ممثلة واثقة من نفسها يَسْنِد إليها دوراً فى فيلمه الروائى التالى.

واستناداً إلى حالة التوحُّد فى الاجتماع التضامنى لنقابة الفنانين السينمائيين توحَّد يحيى ونادية أيضًا، ويُحدث اتفاقهما فصلاً جديداً فى حياة صانع الأفلام، حين يدخل فى علاقة متكافئة، وإن كانت غير تقليدية، مع نادية، التى تدفعه إلى إيجاد علاقة أقوى مع جمهور أفلامه ومع هويته الخاصة باعتباره فنانًا ناشطًا، سياسيًا واجتماعيًا.

فى بداية الفيلم، يرفض عَمْرو، وهو ممثل شاب حقق نجاحًا بسبب دوره فى أحد أفلام يحيى، أن يلعب دور هاملت فى فيلمه التالى، وبتفضيله ألا يضعف فى ظل يحيى وألا يستمر فى تحمل الأقاويل الموجعة عن علاقتهما، يود عمرو أن يتزوج وينجب أطفالاً وأن "يعيش حياة عادية". ولكن يحيى، الذى يعتبر عمرو ذاته البديلة فى شبابه، يود أن يشرك الممثل فى قصة مشاهدته الأداء الأخير لجون جيلجود فى دور هاملت فى القاهرة فى أربعينيات القرن الماضى[٤]، ولأنه لم تتح له مطلقًا فرصة أن يلعب الدور بنفسه، فإنه يريد الآن أن يكون عَمْرو هو هاملت الذى لم يحققه هو ذاته فى أى وقت. ويوافق عمرو أخيراً على أن يلعب الدور، ولكن علاقتهما الغرامية غير اللائقة، وحرص يحيى على بلوغ الكمال بلا رحمة يتواطآن لجعل العملية غير محتملة تقريبًا.

بالضبط قبل أن يبدءوا رحلتهم إلى مهرجان برلين السينمائى، تصاب چيچى زوجة يحيى فى حادث سيارة، وتصبح غير قادرة على مصاحبتهما إلى هناك. ولهذا، عندما يفوز فيلمهما المنافس فى برلين، فإن يحيى وعمرو، بطلىْ الفيلم، يشرعان فجأة فى مشهد رقص فانتازى صُمم للأغنية الكلاسيكية الأمريكية "فلنعد إلى الوطن

يا حبيبى سيراً على الأقدام"، ولكن سعادة عَمْرو لا تدوم طويلاً حين لا تنجح مشاركتهما السينمائية التالية، ويؤدى إخفاقه فى نيْل جائزة إلى دماره، كما تشهد على ذلك الرقصة الفانتازية الثانية، والتى يرقص فيها منفرداً فوق سطح المبنى بينما راح يحيى يراقبه فقط، ويسحق الحزن "عمرو" عندما يرقص على لحن حزين لأغنية أم كلثوم الشهيرة حول نهاية حب أفسده انكسار القلب والعناء.

حين يبدأ يحيى، بعد ذلك، العمل فى فيلمه عن الإسكندر وكليوباترا، يشترك عمرو معه، ولكن رغبتيهما تتلاشى، ومع مرور الوقت يتهيأ يحيى لتصوير لقطة نهائية عن الإسكندر وهو راقد فى تابوت زجاجى، ولكنه يجعل دمية تحل محل عمرو مفضلاً ذلك على التفاعل عنوة مع الرجل؛ ومثل بجماليون، حاول يحيى خلق مثال للكمال يهيم به،



فيلم "إسكندرية كمان وكمان": شاهين يقوم بتمثيل مهاراته الثقافية الشعبية

تصوير: جمال فهمى

ولكنه يكتشف فى هذه اللحظة أنه لا يستطيع أن يمنحه الحياة، وعندما تُزيح معدات العمال الحطام الذى يتهاوى فوق أرضية المكان، ويفشل يحيى فى إنقاذ التابوت المهشم والدمية، يضطر إلى الانتقال لمكان آخر مع حياته، ولكن قلبه مع الوقت ينتقل إلى مكان آخر ويصبح مفتونًا بنادية الناشطة الجميلة، التى تلعب دور كليوباترا.

فى البداية تحاول نادية مصالحة عمرو، ولكنها تتخلى عن ذلك فور تأكدها من عمق استيائه، ولكنه بعد أن يخبر نادية بزواجه وبحياته الجديدة، يقر بأنه لا يزال يحب يحيى، ويتساءل عما إذا كان صانع الأفلام يحبه بالفعل، أم أنه يحب فقط المثال الذى خلقه. وفى نهاية الأمر، تتوسط نادية فى عودة يحيى إلى النشاط السياسى حين تشجعه على الانضمام لإضراب نقابة الممثلين، ويشكل الاثنان علاقة غريبة الأطوار، حيث يجرى كلاهما فحصًا دقيقًا حول الحقيقة والفن فى عملهما وعلاقتهما.

بتلميحاته إلى أفلام شاهين السابقة، يقدم "إسكندرية كمان وكمان" مشهدًا طويلاً استبطانيًا محكمًا عن سيرته المهنية باعتباره صانع أفلام، وأحيانًا نتعامل مع مشاهد يظهر فيها شاهين، فى دور يحيى، وهو يراقب ويعلق على أفلامه باعتباره مخرجها، والمشهد الأخير فى "إسكندرية كمان وكمان" يلتقى بخط سرد سينمائى آخر داخل الفعل الدرامى عندما يصور الأحداث الفعلية لإضراب فنانى السينما عام ١٩٧٨، وفى مشهد آخر يتحدث يحيى عن شاهين وهو يستنكر اتجاهات جديدة فى العروض التليفزيونية يمولها رجال أعمال من دول الخليج، محاولاً إثبات أن هؤلاء "الدخلاء" لا هم لهم إلا جمع المال، ويستطرد يحيى/ شاهين فى إيراد الحجج المؤيدة لرأيه، فمن خلال السياسات والممارسات الرجعية، والرقابة على السينما والتليفزيون المصرى والعربى، عطَّل الرأسماليون بالفعل السيرة المهنية لكثير من الممثلين والفنانين الموهوبين.

أسلوبيًا، تجرى أحداث الفيلم مثل دراما تسجيلية، كما أن تصوير شاهين لتجاربه الشخصية ومصادر يأسه وهمومه، علاوة على آماله وطموحاته يتم التوفيق بينها جميعًا داخل وقائع سينمائية منفصلة ضعيفة الترابط، تتراوح بسلاسة بين

الخيال والواقع، ويدمج "إسكندرية كمان وكمان" الأعراف النوعية للدراما والفيلم الموسيقى والكوميديا وأفلام التحريك باستبدال غير مرتب للمواقع والأطر الزمنية، وبعبارات إبراهيم فوال يقدم الفيلم للجمهور "لحظات مُربكة" تأتى عبر ما يشبه أوبريت هجين من "السرد الواضح المعالم، وسينما الحقيقة، والشكلية، والتعبيرية وبعض التحريك". ولكن فى حين أن هذه اللحظات الأسلوبية المختلفة قد تسبب بعض الارتباك عند المشاهد، إلا أن النتيجة النهائية هى أنها فى الحقيقة "مثيرة، وأسلوبها طازج وأصيل"[٥].

حساسية اللوطى وتجاوزه

يكشف بحثى فى التعليقات على فيلم "إسكندرية كمان وكمان"، فى الصحف والمجلات الفنية والدوريات العربية، قراءة محلية للفيلم (خاصة بأهل البلاد- م) تختلف تمامًا عن الطريقة التى استقبله بها النقاد والصحفيون الغربيون، وبينما شدَّد النقاد الغربيون على الذاتى فيما يتعلق بفكرة الفيلم الضمنية عن رغبة شاهين اللوطية الخاصة، تجاهل الكُتاب والنقاد العرب أو تجنبوا أى اعتراف بالنزعة الجنسية لصانع الفيلم[٦].

وعلى سبيل المثال، اختار أحمد يوسف، بدلاً من ذلك أن يركز على كيف كان الفيلم "هو الأول وربما الفيلم العربى الوحيد حتى الآن" الذى يصور تجربة مؤلمة ومريرة باستبطان لحظة أمينة من جانب فنان، كان طوال الجزء الأكبر من حياته "يبحث عن الحرية ويطالب بها"، ويكتب علاوة على ذلك أنه من خلال هذه العملية أدرك شاهين أنه يبحث عن حريته الشخصية: "ويتبدى هذا عندما يطرح "الأنا" لتتفاعل مع الجماعى". وفى النهاية، يطرح الفيلم الأمور بمنظور أن "القضية ليست ببساطة حول حرية الفنان فى التعبير، بل هى بالأحرى حول حق الشعب فى أن يكون حراً"[٧].

ومن جانبه، يعتبر إبراهيم العريس الفيلم محاولة من جانب شاهين لإظهار المكونات الثلاثة الأكثر أهمية فى عالمه الشخصى، وهى: الأنا والتاريخ والسينما، ومع ذلك فهذا المزيج يُقدَّم وكأنه فى حالة صَهير وتمرد، يكافح كل عنصر فيه لتحرير نفسه من قبضة شاهين القوية. ويتمثَّل هذا فى عدة صور ومواقف مثيرة للذكريات فى الفيلم: "الإسكندر المتثائب، والمتحف المبعثر الواقع تحت الأرض، وجماعة الفنانين السينمائيين الذين يقولون معًا لا لـ"تأجيل الديمقراطية"، ورفضه من جانب شخصيتين لذاته البديلة (هما نادية وعمرو)، وأخيرًا عن شكل السينما المصرية، التى تبدو خاضعة بصورة متزايدة لمنطق السوق الجديدة، ودول الخليج، والمرارة التى تصاحب الشروع فى عملية صنع الفيلم الجديد"(٨).

ربما نكون قادرين على تفهم أن النقاد العرب يتحفظون على تسمية الأشياء بأسمائها، حين تجىء لتعريف نوع الحرية الشخصية، والتى هى موضوع هذا الفيلم، كما أنه من الصعب التعامل مع الخصوصيات الشخصية، حينما تكون المسائل المتعلقة بالنشاط الجنسى فى العالم العربى لا تزال محرمة إلى حد بعيد، وهذا يتناقض إلى حد ما مع إدراك شاهين الخاص والأقل جبنًا للمغزى الشخصى المتعلق بشخصية عَمْرو فى الفيلم. وفى مقابلة مع الصحفى قُصى صالح درويش تحدث شاهين بحرية حول مشاعره عن الجمال والموهبة والحب:

> **حين أقع فى حب إنسان وسيم يكون هذا شيئًا فريدًا، ولكن إذا كان هذا الإنسان موهوبًا فإننى أصبح فى خطر! حتى مع "الأولاد" [يستعمل كلمة أولاد التى تشير فى العربية العامية المصرية إلى الرجال الصغار]، حينما يكونون موهوبين يحدثون تأثيرًا مختلفًا [على] عن الآخرين الأقل موهبة.. إننى أنظر دائمًا إلى ما وراء الجمال الجسدى.. وبالطبع فى حالة شخص مثل عَمْرو تشعر أنك متعلق به جدًا لأنه جذاب جدًا(٩).**

قراءتى لفيلم "إسكندرية كمان وكمان" مستوحاة بطريقة ما من الهدف الأساسى العام لهذه القراءات المحلية للفيلم، وخصوصًا من كيفية رؤيتها له باعتباره علامة فارقة على اهتمام صانع الفيلم المتجدد بالأمور السياسية المصرية والعربية، ولكننى متحير أيضًا من مكر هؤلاء النقاد فى مقاربة موضوع الميل الجنسى، وداخل هذا السياق أصبحت مستحثًا إلى تقديم هذه القراءة للوطى فيما بعد الاستعمار بالتحديد (وليست ببساطة قراءة للوطى أو الشاذ جنسيًا) فى الفيلم.

وبدرجة مساوية فى الأهمية، فإن هذا التحليل معنىّ بكيفية خلق الفيلم لمرٍّ سلس بين الذاتى والسياسى من خلال تصوير لا يكاد يدرك للصراعات من أجل التحرر الشخصى تحت ظروف ما بعد الاستعمار.

وعلى هذا النحو، يفسِّر استكشافى للفيلم إستراتيجيات شاهين الجديدة فى معالجة مسائل النشاط الجنسى والتحرر الجنسى. ومن ثم يقدم الباقى من هذا الفصل قراءة جديدة لفيلم "إسكندرية كمان وكمان"، وهى قراءة تتركز حول خطابه عن اللوطى، وكيف يُظهر هذا الخطاب تحديات وتوترات ما بعد الاستعمار بين الشخصى والجمعى، والجنسى والقومى. كما تُشير القراءة أيضًا إلى كيف تشكل وشُكِّل اللواط فى الفيلم، والمتعلِّق بالتجارب الجنسية، عن طريق الصراعات المصرية والعربية التحولية الأوسع من أجل التحرر الاجتماعى والسياسى، وداخل إطار العمل هذا، آمل أن أكون عادلاً مع تجربة شاهين فى ثلاثيته السينمائية عن الإسكندرية:

> **لقد أُخضعنا بكل شىء يحدث فى العالم؛ إنها العولمة. وهم يقولون إنها سوق مفتوحة، لكنهم يخدعون من؟ لماذا لم نكن قادرين على اختراق أمريكا؟؛ لأن لديها كل الاحتكارات فى السينما والمجالات الأخرى. يتحتم عليك أن تعرف ما يجرى فى العالم، لأنه يؤثر فى أخلاقك ووطنك، بل يؤثر حتى على حياتك الجنسية، فما يحدث فى الفراش يعتمد على ما يحدث فى السياسة(١٠).**

فى حواراتى مع باحثين عرب، ومولعين بالسينما، وهواة متحمسين للسينما عبر سنوات، طرحت مرارًا مسألة اللواط فى هذا الفيلم وفى أفلام أخرى لشاهين، وكانت المناقشات آسرة عادة لتطرقها باستمرار إلى قضايا التراث الاستعمارى والاستعمارى الجديد، حين تؤثر على الوعى القومى العربى من زاوية التحرر الوطنى والديمقراطية، وتبتعد تمامًا عن التحدث فى مسائل الشئون الجنسية والتحرر الجنسى.

كان المستعمرون الفرنسيون ومن بعدهم المستعمرون البريطانيون هم أول من أدخلوا القوانين المعارضة للواط فى مصر والعالم العربى، ويلاحظ و. ديون أن "مصر ما قبل التحديث وفى ظل الاستعمار لم يكن لديها قوانين ضد اللواط، رغم إلحاح البريطانيين على ضرورة وجودها"(١١). ومن جانبه، يرى فريدريك لارانج أن بعض القيم التى تعتبر الآن من عاداتنا وتقاليدنا داخل المجتمعات العربية المدينية كان معظمها جديدًا نسبيًا، ونشأ فقط فى سنوات القرن التاسع عشر. والأمر الأكثر أهمية أنها كانت قيمًا "تخالف تمثيلات الرجولة الكلاسيكية (أو على الأصح ما قبل الحداثية)، كما تتمثل فى أدب سَمح بطيف أوسع للرغبة الجنسية الذكرية"، ويحاول لارانج إثبات أن المُثل الأخلاقية العربية الحديثة تختلف عن المُثل الأخلاقية التقليدية:

إن التمثلات الشعبية والممارسات الجنسية الذكرية– التى تبدو ضارة قليلاً فى الممارسة الجنسية اللوطية الفعلية– تُشوه سمعتها بسهولة باعتبارها دليلاً على بقايا التخلُّف والجهل ونقص التعليم، والقيم المفروضة بالقوة مؤخرًا هى بنية إصلاحية ناتجة عن المواجهة بين أخلاق إسلامية نظرية خاصة بالنشاط الجنسى السوى، وتأثير السيطرة الاستعمارية، والرغبة الجنسية لتبنى معايير الأسلوب الفيكتورى باعتباره رمزًا "للحضارة"(١٢).

تعتبر هذه الحجة مهمة فى فهم دوافع الخوف من اللواط فى العالم العربى باعتباره ممارسة خاصة بالآخر، وتصوير اللواط (أو أية علاقات أو ممارسات جنسية غير تقليدية، متعلقة بهذا الأمر) كأحد عناصر ثقافة أجنبية (وتعنى متحللة/ غربية)، يعكس جوهريًا الطريقة التى نظر بها الأوروبيون للمجتمعات العربية أثناء الفترة الاستعمارية، ويمضى هوايتيكر إلى مدى أبعد، وهو يحاول إثبات أن التعصب الدينى والقومى فيما يتعلق باللواط فى المجتمعات العربية المعاصرة هو "انعكاس" لموقف استشراقى غربى أصلاً(١٣).

> **الاستشراق الغربى، كما حلله إدوارد سعيد فى كتابه المؤثر، يسلط الأضواء على "الآخريّة" المتعلقة بالثقافة الشرقية للسيطرة عليها (كما جادل إدوارد سعيد) بفعالية أشد. أمّا الاستشراق المضاد- وهو توسيع جديد على نحو مقارن- فإنه يتطرق إلى الموضوعات ذاتها غير أنه يسلط الأضواء على "الآخرية" الخاصة بالغرب لمقاومة التحديث والإصلاح. واللواط هو أحد جوانب "الآخرية" الغربية التى يمكن استغلالها بسهولة لإثارة الوجدان الشعبى(١٤).**

بغض النظر عن حجج هوايتيكر ولاجرانج التى تبدو معقولة فى ظاهرها (وكلاهما يُهمل أو يهمِّش، مثلاً، النظرة المعقدة لدوافع المواقف الأمريكية الحديثة جدًا والمواقف الغربية الاستعمارية الجديدة تجاه العالم العربى) إلا أن كليهما، مع ذلك، لم يلمح إلى ما يجب أن يعالج فى أية دراسة جادة عن اللِّواط فى الممارسات الثقافية العربية المعاصرة: التشابك بين السياسات الاستعمارية والهوية القومية، وبالإضافة إلى ذلك تذكّرنا حُجة هوايتيكر بأن أى محاولة لمعالجة مسألة اللواط فى المجتمعات والثقافة العربيتين يتحتم أن تتخطى السطح الذاتى، وهو اهتمام يصاحب غالبًا الدراسات والمقاربات التى تعتمد على سياسة الهوية.

لا شك فى أن الإشارة إلى الرغبة الجنسية نحو الجنسين فى فيلم "إسكندرية كمان وكمان" أكثر غموضًا وتضمينًا من تلك الإشارات الموجودة فى السينما الغربية أواخر ثمانينيات القرن الماضى، والحق أن تمثلات شاهين هى أبعد من أن تكون صريحة مثل تلك التمثلات الشهيرة فى الأدب والشعر العربيين الكلاسيكيين (وأعنى أعمال الشاعر العربى "أبى نواس" فى القرن السابع، كما أشار إليها بازولينى فى فيلمه "ألف ليلة وليلة" (١٩٧٤)(١٥)، وبرغم ذلك تتجاوز رغبة شاهين/ يحيى الجنسية وتدمِّر حدود الجنس (الذكر أو الأنثى) والعمر على نحو شعرى مثل أى من المؤلفات الكلاسيكية.

تقترح أليس كوزنير أن فكرة أفعال اللواط لها تعريف مزدوج "فهى حينًا تتوافق مع "مشتهى المماثل" و"السحاقية"، وحينًا آخر تتناقض معهما". وتحاول، علاوة على ذلك، إثبات أن اللواط:

> **يمكن أن يقوِّض التمييزات بين "مشتهى المماثل" و"السحاقية" و"المنجذب جنسيًا للجنسين"، و"متجاوز الجنس" transgender، ومع ذلك فهو لا يُنكر ولاءه المشترك للمتع الحسية لغير المشتهين لأفراد الجنس الآخر، وهو يتَّضح فى فعالية مجتمعات مشتهى المماثل والسحاق، ويعزز همومهم، بل يشكك أيضًا فى سياسة هوياتهم(١٦).**

من خلال يحيى "يُقوِّض" شاهين بثبات أية تعريفات تفترض مقدمًا تفضيله الجنسى. وبدلاً من ذلك، يبرز يحيى خليطًا من رغبات جنسية قابلة للتبادل، وفى النهاية، فإن ذاتية شاهين الشخصية "تتألق مثل لعبة مرايا متلألئة"(١٧). ويمكن أن يُرى مثال على هذه اللعبة فى مشهد فِتْشى يسترسل فى دغدغة فتشيّة للقدم؛ فحين يسأل يحيى نادية عن سبب سيرها حافية، تجيبه "إن هذا مفيد لقوس القدم"، وهو مشهد فانتازى سيريالى ناتج عن إخراج يحيى لفيلم "أنطونيو وكليوباترا" وإسناده الدورين الرئيسيين فيه ليحيى ونادية، وحين يحتج أنطونيو/ يحيى لأن تمثاله الرسمى فى

الإسكندرية يجعله يبدو مُسطَّح القدمين، يقول النحات إنه جرَّب أربعين طرازًا رجاليًا لاختيار القدم الأكثر جمالاً التى تتلاءم مع التمثال، ولكن حين تُدخل نادية قدمها خلسة فى المسابقة الغامضة يختار أنطونيو قدمها لأن قوسها هو الأكثر جمالاً، وفى اللقطة النهائية لهذا الحدث نرئ أنطونيو وهو يسبح فى الضباب تجاه رجل آخر سابح، وحين يصل إلى الصبى يجعله يترنَّح بعناق وقبلة على الفم وهو يناديه بـ"كليوباترا".

بتدبيره النموذجى لمعيار ما، حوَّل شاهين بفعالية قصة الحب الأسطورية بين أنطونيو وكليوباترا إلى لعبة غريبة الأطوار تمامًا عن الرغبة الجنسية مع إعادة صياغة دور أنطونيو باعتباره يحيى صاحب النزوات المنجذب جنسيًا للجنسين، وتتعزز المقارنة بعد ذلك فى الفيلم، عندما يساعد يحيى "عَمْرو" وهو يتزين استعداداً لحفل تسليم الجوائز، الذى سوف يسجل نهاية علاقتهما وبداية افتتانه بنادية، حيث تتحرك آلة التصوير رأسيًا ببطء لتركز على يد يحيى وهى تلمس قدم عمرو برقة.

ويوضِّح مشهد آخر ازدواجية يحيى/ شاهين الجنسية فيما يتعلق بالجنس (الذكور والإناث) والعُمْر، ويُفتتح باعتراف عَمْرو لنادية بأنه رغم أنه لا يزال يحب يحيى فإن لديه ما يكفى من المصاعب المرتبطة بعلاقتهما، وتلمح كلماته الأخيرة إلى أن يحيى يحب أن يُهْدِىَ الأزهار، وفى اللقطات التالية نشاهد يحيى ممسكًا بباقة من الأزهار عندما تقول له نادية إن "عَمْرو" لن يعود، وإن عليه أن ينشغل بحياته وسيرته المهنية، فيروح يقذفها بالسؤال: "هل تعتقدين أننى هنا فى نزهة، وأننى أجرى هنا وهناك بحثًا عن صبية جذابين يشبهون الفتيات بجلاليبهم... أو بحثًا عن بنات بملابس جينز يتصرفون مثل رامبو؟!"، ويترك المشاهد متسائلاً: لمن ستهدى الأزهار؟ هل سوف تُقدَّم لعمرو الذى يأمل يحيى فى عودته، أم أنه سوف يقدمها لنادية؟ لكن يحيى يحتفظ بالأزهار، وبعد ذلك حين تتحدث أم نادية ليحيى عن أفلامه المفضلة لديها (بينما يعرض التليفزيون فى خلفية المنظر فيلم شاهين "باب الحديد") فإنها تكون من يتلقى باقة الأزهار.. فى توضيح آخر، علاوة على ذلك، لمناورة شاهين بازدواجية وتجاوز الرغبة الجنسية.

كل المشاهد المذكورة أعلاه تدل على رموز مرحة لمواضع الرغبة الجنسية المتعددة عند يحيى، من الذكور إلى الإناث والعكس بالعكس، ومشهد أنطونيو وكليوباترا على الأخص يحوى جوَّ احتفال بقدرة صانع الأفلام على الانتقال بسلاسة بين النزوات الجنسية، وهو يستخدم على نحو عارض فتشية القدم وسيطًا عابثًا بين رغبات جنسية لا يمكن التنبؤ بها، وعلى هذا النحو تعمل ذاتية اللوطى عند صانع الأفلام بإفصاح



فيلم "إسكندرية كمان وكمان": هدوء مراوغ فى إسكندرية مُتَبدلة

تصوير: جمال فهمى

مطور غير نوعى عن التجاوز المتعلق بالرغبة الجنسية، وبالإضافة إلى تلميحاتها اللوطية تقدم هذه المشاهد صراع شاهين لتحديد مكان ذاته الخاصة داخل التجسيدات المتغيرة لرغبته الجنسية.

وباعتبارهما ممثلْين وفنَّانيْن يؤدى عَمْرو ونادية وظيفتيهما باعتبارهما وجهين لذات شاهين البديلة- بيجماليوناته- وعلى مستوى آخر، يقومان بدور شخصية يحيى، وبالإضافة إلى الاسترسال فى ذاتية اللوطى عند صانع الأفلام، يتيح ثلاثى الذات البديلة هذا لشاهين حرية أن يختار- أو يخلط بين- حساسيات أنثوية وذكرية، شابة وعجوزة، محترفة أداء تمثيليًا ومتدرِّبة، وكلها داخل مجال نموذجى يرعى تجاوز شاهين الهازل. وهذا المعنى غير المعيارى للجنسى يقود المقاربة غير المألوفة للمخرج إلى التعبير عن النشاط الجنسى فى فيلم تقاوم فيه الهويات والرغبات الجنسية الكبح، ومن ثم فالنشاط الجنسى ليحيى لا يعكس جوهرًا طبيعيًا إلى حد ما، ولكنه بالأحرى يُصوِّر كبنية زائدة وشاذة وهدم لذاته.

وعندما يفحص الفيلم اندماجات الهوية الجامدة، فإنه يعيد تعريف الأنا الجنسية باعتبارها موقع الرغبة الجنسية الفعلية، الهجين دائمًا وفى حالة صهير متحول، وداخل هذا السياق فإن أى توحيد محتمل فى لعبة الفيلم عن الرغبات الجنسية يُمنع من الاشتراك فى اللعبة لمصلحة العناصر التحويلية، التى تتيح لهوية يحيى أن تنتقل عبر الحدود الجنسية بحرية وسلاسة أشد. ومن موقف سياسى مضاد، يقدم الفيلم نموذجًا مقنعًا لإعادة بناء (كعملية معارضة للترسيخ) الهويات والرغبات الجنسية، وإن عدم القدرة على التنبؤ هذه هى ما يتيح للفيلم أن يواجه نماذج مثالية للإرشاد الجنسى والنوعى (الخاصة بالذكر والأنثى - المترجم)، بغض النظر عن أصولهما.

ازدواجية ما بعد الاستعمارى

من منظور ما بعد الاستعمارى (ما بعد كولونيالى) يمكن أيضًا، مع ذلك، النظر إلى تجاوزات شاهين السينمائية كتجليات للازدواجية التى تؤدى وظيفتها فى مواقع السيطرة الاستعمارية؛ حيث تكون العمليات الثقافية عادة أكثر خصوبة وهى أشد

ازدواجيـة، وتميل الذاتيات الهجين داخل هذه المواقع إلى تقديم انفلاتاتها وزوائدها واختلافها، ولكنها نتيجة لذلك تصبح قادرة على ترسيخ نفسها باعتبارها مواقع لنضال لا ينقطع منهمك فى خطط متنوعة للمقاومة الذاتية والاجتماعية والسياسية، وفى "إسكندرية كمان وكمان" يستخدم شاهين الدراما الشخصية ليعكس التوترات- والتشابكات- بين الشخصى والجمعى والسياسى حين تتفاعل وتتصادم داخل محيط ما بعد الاستعمار.

حين يرقص يحيى/ شاهين لأول مرة مع عَمْرو فى نزوة فرح غامر بعد حصوله على جائزة الدب الفضى/ فى مهرجان برلين السينمائى عن فيلمه "إسكندرية.. ليه"، يعكس المشهد دوافع علاقتهما، كعلاقة تبدو واضحة من خلال الخلاء ووقوعها فى شرك التوتُّرات بين الانسجام والتنافس، والحب والسيطرة، وهما معزولان على منصة فارغة مغطاة بالجليد تقريبًا، يشرعان فجأة فى رقصة معتادة على غرار چين كيللى وجنجر روجرز؛ وتتبَعْهما آلة التصوير باستمرار، وتلتقطهما، وتعيد وضعهما فى مركز الصورة.

وتعمل حركة آلة التصوير وفق الحد الأدنى للإخراج المسرحى والإضاءة الباردة المزرقة لتحافظ على تحديقنا السينمائى فيهما، وعلى علاقتهما المتناقضة وصراع يحيى/ شاهين المتواصل مع ذاته البديلة، و يُبقى تصميم الرقصة ذاته "يحيى وعمرو" فى مركز الصورة، ولكنه أيضًا يدفعهما، على نحو متقطع، كل إلى جانب، يؤدى دوره بمفرده- وهو ما ينبئ بانفصالهما الوشيك. وعلاوة على ذلك ورغم حماسه الشاب فإن رقص عَمْرو يتيح له الحرية الكافية لكى يظل فى فلك صانع الأفلام، عندما يحاكى ذكر طائر يرفرف بجناحيه ليشعرِ أنثاه برغبته الجنسية.

يعيد المشهد تكرار صراع الذّات الخاصة بالفنان المسرحى عند يحيى بين السيطرة على عَمْرو وحبه له، كما يتأمل المشهد فترة فى سيرة شاهين المهنية حين وُجِّه له النقد بأنه أصبح منغمسًا فى ذاته ونخبويًا، وأنه فقد تركيزه على مشكلات مصر

الاجتماعية والسياسية. ولكن المشهد، على مستوى آخر، يؤدى وظيفته على نحو مجازى كتعبير بارع عن مقاومة ما بعد الاستعمارى.

يحدث الرقص فى بلد أوروبى مكسو بالثلج، والرقصة تنتحل شكلها من لحن أغنية أمريكية، وقرب نهاية الرقصة المعتادة يخبر يحيى "عَمْرو" بهاجِسِه القديم فى قاهرة أربعينيات القرن الماضى المستعمرة، وقد أُعتبر أداء جيلجود لدور هاملت، فى حينه، من بين التفسيرات اللوطية المبكرة للدور، ويتجاور المنظر مع صور فوتوغرافية لجيلجود فى دور هاملت ومعها صورة فوتوغرافية لشاهين وهو يلعب الدور ذاته، وتقطع هذه الصور الفوتوغرافية لقطة اعتراضية لعمرو وهو يؤدِّى دور شاهين أمام جمهور مسرح ويراقب نفسه وهو يلعب تفسير جيلجود لهاملت، ومن خلال اللعب المعقد والمربك بالصور، يفقد الحاضر ما بعد الاستعمارى استقراره باطراد عن طريق صلته القريبة بالماضى الاستعمارى، بما أن اللحظة الحالية تعلِّقها الذاكرة، ويتلاعب شاهين هنا وببراعة بالتأثير القوى للصور الفوتوغرافية، عن طريق التدفق السينمائى السلس، للانتقال من الماضى إلى الحاضر، والعكس بالعكس.

ومثل كل النصوص ما بعد الاستعمارية الأخرى، تتسع ذاتية المتن فى فيلم "إسكندرية كمان وكمان" على سبيل الكناية، لكل العلامات الواضحة عن الاختلاف، وأشكاله المتنوعة الخاصة بالكتابة الثقافية والاجتماعية: الفيلم الموسيقى الأمريكى، الأغنية الأمريكية، الممثل البريطانى، الممثل اللوطى، صانع الأفلام العجوز، الممثل الشاب، الذات البديلة، المحيط المسرحى فى برلين والزوج المصرى الراقص، المُستعمَر والمُستعمِر، الماضى والحاضر، والدافع هنا هو توفير مساحة صعبة الإدراك تترابط فيها باتساق الفروق الثقافية، وتقدِّم بالفعل بنيات متخيلة أحيانًا للهوية الثقافية والقومية.

وبهذا الهدم وإعادة البناء المتعدد للنزعات الذاتية تحمل صورة شاهين الشخصية التراث الثقيل للسلطة الاستعمارية باعتبارها محرضة على التهجين، ولا تحمل

بالأحرى تراث السيطرة الصريحة للسلطة الاستعمارية أو الكبح الخفى للتقاليد المصرية والعربية، ويُنجز المشهد ذلك عن طريق إدراك السمات الأساسية للنص الاستعمارى المعترف به وكشف النقاب عنه، ومن ثم تدمير نص الخطاب السائد وكشف ادعاءاته الضمنية، وما يبدو للوهلة الأولى خنوعًا (محاكاة استعمارية) استعماريًا، يظهر من خلال فحص شديد كشكل ماكر للمقاومة.

من السهل أن نضع معالجة شاهين الأدائية فى الفيلم فى إطار ما بعد الحداثة. وفى تعليقه على الفيلم رأى ناقد سينمائى عربى رئيسى أنها أشارت إلى اعتناق شاهين لما بعد الحداثة، التى كانت فى ذلك الوقت اتجاهًا جديدًا نسبيًا فى السينما العالمية[١٨]. ومع ذلك، فإن معالجة شاهين فى مشهد الرقص وفى الفيلم عمومًا تقوم بوظيفتها كإعادة سرد لدراما شاهين الشخصية، تتجاوز خلق مستوى عن مثقف مهموم أو عن وعيه المعذَّب، وتعيد الممارسة الأدائية هنا تنسيق موقع نضال لتقديم وتمثيل الهويات الفردية بالإضافة إلى الهويات الثقافية والقومية، ويوفِّر هذا الموقع للنضال أساسًا لإعادة تفكير دقيقة جدًا فى القومية، والتمثيل، والمقاومة التى تشدِّد قبل كل شىء على المزدوج والهجين فى الممارسات الثقافية ما بعد الاستعمارية، ولكن ما يأسر باستمرار هو طريقة استجوابها لاحقًا، ثم انتقالها إلى ما وراء حدود النص ما بعد الاستعمارى ذاته.

ما بعد الهدم ونحو السياسى

توضِّح رقصة أخرى، علاوة على ما ذكر، تفنيد شاهين لازدواجية هويته القومية فيما بعد الاستعمار، حين راح يشكِّك فى استرساله الشخصى فى الذاتى، وهو ما ظهر فى مشهد برلين، وفى المشهد الجديد نجد يحيى ونادية فى متجر مزدحم، حيث يتواصل كرنفال، وتطلب منه أن يرقص فيستجيب. ولكن قبل أن يغادر يحيى صالة

الرقص تُختبر مهارته وقوته الجسدية أمام مهارة وقوة شاب جذاب له مظهر رجولى. كما أن تبادل النظرات بين يحيى والراقص الشاب عندما يرقصان ويحتكان ببعضهما البعض يتضح مغزاها اللواطى، غير أن اللقطات القريبة لالتصاقاتهما تتشابك معًا، كما أن الشىء الأخير الجذاب واللافت للانتباه يَسِم أيضًا توازنًا يحدثه توتر شديد، ونشوة، وصراع، وحب، وبدرجة مساوية فى الأهمية اعتراف واع بكل من الأنا والآخر؛ حيث أبرز مشهد برلين راقصين يرتديان ملابس سهرة غربية حديثة الطراز، ويرقصان معًا ثم يرقص كل منهما وحده على لحن من الماضى الاستعمارى (وحاضر ما بعد استعمارى)، ويحدث هذا داخل حشد من مِصريى الطبقة العاملة يحتفلون بعيد دينى على لحن موسيقى شعبية محلية تقليدية.

والمشهد يُبنى من لقطات بزوايا مائلة ومنخفضة جدًا لآلة التصوير، تتقاطع معها برشاقة لقطات قريبة درامية، وتدور آلة التصوير بين الراقصين بطريقة فعَّالة وهى تتابع الحدث، وهذه المناورات السينمائية البصرية، المقترنة بإضاءة منخفضة للمشهد، تضيف معنى للقلق المهدِّد وتقوى قابلية يحيى للجرح باعتباره راقصًا، كما أنها رمز لقابلية شاهين الفنان وعلاقته مع جمهوره للجرح.

فى مقابل الرقصة السابقة، حيث يظل الرقص يدور فى المركز، يُوضع يحيى هنا مماثلاً منافسًا، يُصارع لإيجاد مساحة لنفسه بين الحشد الأهلى الذى يتحداه لإثبات أنه ينتمى له بالفعل. هنا يشير رقص يحيى إلى ما هو أكثر من تأمل سينمائى لأحلام شاهين ومآزقه الشخصية، التى هى ذاتها تخضع لتحدى جمهور صاخب يلفت انتباهه إلى أن يعرض ما هو أكثر من "خِدعَه وأحابيله السينمائية" النموذجية، ويصيح الجمهور: "الأفلام كلها خدع"، و"هناك دائمًا شخص ما آخر يؤدى العمل الشاق". وعند لحظة ما، عندما يعيد يحيى، صانع الأفلام، الإفصاح عن نفسه باعتباره مخرجًا شهيرًا وناشطًا سياسيًا، يتشجَّع شاهين على الاعتراف بالجدل بين الخاص والعام، والذى يشمل الجدل بين الفنان وجمهوره، وبديهى أنه لا يوجد جديد حول طريقة تقديم شاهين

لقصته من خلال الرموز حول المصير الشخصى والعام المعبأ للقتال، ولكن ذاتيته الهجين فى الفيلم تمضى إلى أبعد من مجرد قبولها كشكل ماكر للهدم والمقاومة.

تجيز النزعات الذاتية والنصوص، فى حد ذاتها، شكلاً للتدمير مؤسسًا على عدم إمكانية التنبؤ، التى تحول ظروف السيادة المنطقية إلى أرضيات مفتوحة للتفاوض والتدخل، وفى "إسكندرية كمان وكمان" تتشابك باستمرار الصراعات الاجتماعية والسياسية، والمجالات الأكثر خصوصية للتحرر الجنسى والرغبة الجنسية الفردية إلى حد أن التمييز بينها يصبح مستحيلاً بالفعل.

فى مشهد رقصة التحطيب، يبدو شاهين منشغلاً بالخوف من فقد دوره السياسى باعتباره فنانًا بدرجة أكبر من انشغاله بالتعزِّى المشكوك فيه لدور مقاوم هجين، ومن ثم مواجهة مثال مما بعد استعماريين آخرين، ومن الذين يثرثرون عن التوصيف بوقاحة قائلين للناس المضطهَدين: «لاشك فى أنكم فقدتهم أراضيكم ودينكم وأنهم عذبوكم، لكن انظروا إلى الجانب المشرق.. إنكم هُجناء"[١٩]. وقرب نهاية المشهد، يشير توليف شاهين الواضح لتبادل النظرات بين يحيى والراقص الشاب، وللحشد، ولنادية، فى نهاية الأمر إلى تبرئة يحيى فى عيون نادية، ولكن فقط بعد أن برأ نفسه فى عيون الراقص الشاب، وبدرجة مساوية فى الأهمية فى عيون الحشد المراقب من المصريين العاديين.

وحتى المواضع المتضمنة للتوتر بين الخاص والسياسى يجرى تطويرها دراميًا بأدوات تُدافع عن الفعل الاجتماعى والسياسى الملموس. وحين يتأكد يحيى من أن "عمرو" لن يعود إليه، يوجه اللوم إلى تفسخ البترولار الذى أغرى عمرو بالعمل فى مسلسلات التليفزيون الميلودرامية الممولة من دول الخليج، فى إشارة مباشرة إلى وضع يؤثر على كثير من الفنانين والمثقفين فى مصر والعالم العربى منذ أوائل تسعينيات القرن الماضى[٢٠]، ومن خلال إعادة تصوير أخرى لذاتية الفنان، علاوة على ذلك، يُعاد

تشكيل حساسية اللوطى وتجاوزه بتوتر ضمنى أوسع كذلك بين الخاص والعام، والخاص والسياسى.

إن شاهين يختار بوضوح حلا لهذه التوترات، والتوفيق بين الخاص والعام يتبدَّى صراحة فى المشهد النهائى من الفيلم؛ فعندما يوجِّه يحيى/ شاهين آلة تصويره ليسجل اجتماعًا لنقابة السينمائيين المصريين، فإن نادية هى من تُلتقط كهدف جديد لرغبة يحيى الجنسية، ويبرز وجهها الواعد من بين حشد الفنانين المناضلين، وهم يرددون النشيد القومى عقب تصويتهم بالإجماع ضد محاولات الحكومة اختراق نقابتهم، وعند إعلان أسماء المشاركين فى الفيلم عند نهايته، نعرف أن شاهين أهداه إلى "نضال الفنانين المصريين من أجل الديمقراطية". وقد لاحظ أحمد يوسف وهو يشير إلى موضوع هاملت أن "القضية فى «إسكندرية كمان وكمان» تتبدل من «أكون أو لا أكون» إلى "أن أصبح عضوًا من جماعة بطريقة تكمل هويتى" أو "أن أظلَّ منعزلاً، ومن ثم أخاطر بأن أكون ضائعًا إلى الأبد"، وداخل هذين النطاقين فإن "حرية الإنسان تبدأ باجتياز المسافة نحو حرية شخص آخر والارتباط به، وبخلق روابط، فى النهاية، للنضال من أجل التحرر الجماعى والإنسانى"(٢١).

تتابع سينما شاهين منذ ثمانينيات القرن الماضى؛ مثل استكشافاته المبكرة للطبقة، استنطاق مصادر القمع والقيود القومية، وتنعم النظر فى الخطاب القومى العربى المعاصر، من خلال تجلياته التى لا تعد فى الدين، وأشكال الشَّتات، والجنسانية، والهويات الجنسية. وبينما اتجه كثير من أفلام شاهين المبكرة، وخصوصًا من خمسينيات إلى منتصف سبعينيات القرن الماضى، إلى أن تحصر نظرتها فى المجالات العامة للنضالات الشعبية ضد الاستعمار، فإن أفلامه بعد ذلك رصدت الواقع الخاص للذاتى والعائلى، والذى ينظر إليه على أنه واقع مكمِّل رغم الجوانب القمعية فى التاريخ والهوية القوميين، ولهذا فى حين يبدو فيلم مثل "إسكندرية كمان وكمان" للوهلة الأولى معنيًا بالمجال العام للتحرر القومى وأشكال النضال ضد الاستعمار بدرجة أقل

من اهتمامه بالمجال الخاص للفنان وسلوكه الجنسى، إلا أن الفيلم لم يتخلَّ عن فكرة أن التحرر القومى جدير بالقتال من أجله، وبدلاً من تجنُّبه للتناقضات يضع الفيلم الشك والأزمة فى جوهره الفعلى، وبدلاً من سرد قصة كبيرة معادية للاستعمار تشمل قصصًا صغيرة، يفضِّل الفيلم امتدادات الاختلاف داخل سرد متعدد الأنواع السينمائية، لا يُرى باعتباره تجسيدات لحقيقة مفردة بل يرى بالأحرى كأشكال سياسية وجمالية منشطة لمشروع جماعى من أجل تنقيح الهوية المصرية والعربية.

اخترت فى هذا الفصل أن أعالج فيلمًا رئيسيًا واحدًا، يرفض الواقعية الاجتماعية لصالح إستراتيچيات حديثة إلى حد بعيد، تقيم تأثير الأساليب التقليدية فى الحديث عن النشاط الجنسى والبنية السياسية الخاصة بالهوية الجنسية، وفى سينما تسعى إلى تفنيد أو قلْب ادعاءات حول العلاقات الاجتماعية القائمة، وتبحث عن وسائل جديدة للنظر فى هوية قومية عربية والحديث عنها، فإن تخصيص شاهين مساحة لهويته الجنسية الخاصة فى فيلم "إسكندرية كمان وكمان" يحمل إمكانية الاستبدال والاستجواب والتحويل الماهر للخطابات التى أقصت تمثيل اللوطى من السينمات العربية، وقيدت فهم التحرر الجنسى باعتباره مسألة مكملة لعملية التحرر الاجتماعى والوطنى.

بعد أقل من عام على عرض فيلم "إسكندرية كمان وكمان" أخرج شاهين فيلمًا تسجيليًا قصيراً بعنوان "القاهرة منورة بأهلها" (١٩٩١)، أشار إلى تغير آخر، علاوة على ما ذكر، فى خطابه السياسى. ومع تصاعد أزمة الخليج وحربه كانت المنطقة فى حالة صعود وتزايد للأصولية الدينية كرد فعل للسياسات الأمريكية العدوانية المسيطرة على البرنامج السياسى آنذاك، وصوَّر الفيلم شاهين وهو يُلقى محاضرة سينمائية، طرح فيها سؤالاً عما يتوقع الغرب من فيلم تسجيلى عن مصر، وردَّ عليه الطلاب بإجابات: مثل رقصة البطن، والأهرام، والصحراء، بينما تتقاطع الصور الغرائبية لمصر السياحية النمطية مع صور تعكس قدرة صانع الأفلام على فهم بلاده.

وقاهرة شاهين هى مكان لتصادم المتظاهرين، ضد تدخل الولايات المتحدة وقوات التحالف مع الشرطة، وهى تضم أيضًا شبابًا مُخَيب الأمل ويائسًا من أى تحسين ممكن لأحوال حياته، ويشجعه تطرف إسلامى باعتباره أيديولوچيًا وسياسيًا لمصادر يأسه. وفى حين أن العنوان العربى للفيلم يشير إلى أن القاهرة تواصل الإشراق (مُنوَّرة) من خلال اتسام شعبها بالمرونة، فإن اللقطة التسجيلية النهائية تدل على قلق شاهين المتزايد من الممارسات السياسية الدينية الأصولية، ويصوِّر المشهد تجمع جماعة من الشباب فى اجتماع عقده زعيم دينى، وعندما يوشك الاجتماع أن يبدأ يقطعه طلب شاهين بوقف التصوير، تاركًا المشاهد يبحث عن اكتشاف أن كلا من الموقع والمشهد على عكس أعراف الفيلم التسجيلى المعتادة تم بناؤه، وتلمح الطبيعة الاستبطانية للمشهد إلى ما سوف يصبح الموضوع السينمائى الملح التالى لشاهين: الأصولية الإسلامية وتأثيرها على المجتمعين المصرى والعربى.

بقدوم فيلم "القاهرة منورة بأهلها" بعد فيلم "إسكندرية كمان وكمان"، وهو فيلم للوهلة الأولى مكرس باسترسال لذاتية صانع الأفلام الخاصة، فإنه يعلن تغير بؤرة اهتمام صانعه تجاه مساحة تأمل أكثر تزامنًا مع اللحظة السياسية، التى وجدت المجتمعات العربية نفسها فيها على امتداد تسعينيات القرن الماضى.

الهوامش

(١) اكتملت سلسلة أفلام السيرة الذاتية لشاهين بفيلم "إسكندرية... نيويورك" (٢٠٠٤)، وهو تعبير خيالى عن حياة صانع الأفلام وتجربته فى الولايات المتحدة، وتأثيرها على آرائه الشخصية والسياسية تجاه الغرب.

(٢) رفيق الصبان، "إسكندرية ليه؟"، ٢٣.

(٣) الروبى الكويت، أكتوبر ٢٠٠٢، ١٠٩.

(٤) موضوع هاملت الدال أُبرز فى فيلمين سابقين من ثلاثية السيرة الذاتية، وفى "إسكندرية ليه؟" (١٩٧٨) يلعب الشاب يحيى الدور بحماس لزملائه فى كلية فيكتوريا، وبكثير من التقدير لمدرِّسه الإنجليزى، وبعد ذلك يقتبس هاملت فى فيلم "حدوتة مصرية" (١٩٨٢) عدة مرات فى الحوار.

(٥) Fawal, Yossef Chahine, 144 - 145.

(٦) هناك قراءتان نقديتان عربيتان جديرتان بالذكر هما قراءة إبراهيم العريس "حول الشخصى ولغات الشخصى فى ثلاثية يوسف شاهين" وقراءة أحمد يوسف "إسكندرية كمان وكمان لشاهين والسينما الباحثة عن الحرية"، وهناك أمثلة على قراءات غربية تشمل قراءة Dave Keher بعنوان The Waters of Alexandria: The Films of Yossef Chahine، وقراءة Bonice Reynand بعنوان "Everywhere Desire". انظر قائمة المراجع من أجل معرفة المصادر.

(٧) يوسف، "إسكندرية كمان وكمان"، ٢٧.

(٨) العريس، "حول الشخصى"، ٤٤.

(٩) الدرويش، "إذا قلت إننى لا أكره أمريكا"، ١٧.

(١٠) Massad, "Art and Politics", 88.

(١١) Dune, Sexuality and the "Civilizing Process" in Modern Egypt, 191.

(١٢) Lagrange, "Male Homosexuality and Modern Arabic Literature", 90.

(١٣) Whitaker, Unspeakable Love, 66.

(١٤) المرجع السابق، ٦٩.

(١٥) أبو نواس (٧٥٠ - ٨١٠هـ) يعتبر إلى حد بعيد أحد أعظم الشعراء العرب الكلاسيكيين. وبتحديها للأشكال التقليدية لكتابة القصيدة حفلت أعماله بالمتع الحسية؛ مثل شرب الخمر (الخمريات) وأبرزت قصائد فكاهية وماجنة توضح مغامراته الجنسية مع الذكور والإناث على السواء (المذكرات والمجونيات)، والكثير من قصائده وصف شبقه بصبى جميل، تجسد غالبًا فى صورة الساقى، وهو صبى يقدم الخمر فى الحانة، وقد عاد إلى الموضوع مرارًا شعراء العصر العربى الكلاسيكى، ومن بينهم عمر الخيام، وحافظ، وديك الجن، وآخرون.

(١٦) Kuznair, The Queer German Cinema, 257.

(١٧) Reynand, "Everywhere Desire", 20 - 23.

(١٨) العريس، "حول الشخصى"، ٤٠.

(١٩) Stam, Film Theory, 249.

(٢٠) أثناء هذه الفترة صُبَّت أموال من مستثمرين عرب سعوديين وخليجيين لشراء شبكات التليفزيون والأقمار الصناعية، وشركات إنتاج الموسيقى، والصحف، والوسائط العربية الأخرى، وأقلق هذا الكثير من الفنانين والصحفيين العرب الليبراليين واليساريين؛ بسبب التأثير السياسى الذى كان يحدثه هذا التغيُّر على أوضاع التيار الرئيسى فى الوسائط بالنسبة للقضايا السياسية القومية العربية الكبرى؛ مثل العلاقات مع الولايات المتحدة وإسرائيل، وكان هناك أيضًا بعض القلق بشأن منتجين يحاولون إرضاء الأذواق المحافظة جدًا للذين يدعمونهم ماليًا.

(٢١) يوسف، إسكندرية كمان وكمان، ٣٢ - ٣٣.

الفصل التاسع

الأصولية الدينية وسلطة التاريخ

بينما كان صعود الأصولية الدينية فى العالمين العربى والإسلامى يكتسب سلطة تدريجيًا، بعد الثورة المضادة للشَّاه وإعلان الجمهورية الإسلامية فى إيران فى أبريل ١٩٧٩، فإن التغيرات التى كانت تحدث فى روسيا وشرق أوروبا، ومن ثم فى وسط آسيا، أواخر ثمانينيات وأوائل تسعينيات القرن الماضى، كشفت تلقائيًا أساس الضعف الإضافى للأنظمة القومية العربية، المتعبة فى ذلك الوقت والمدعومة من جانب الكتلة السوڤيتية، والأكثر أهمية من ذلك أن الحركات اليسارية واليسارية- القومية المستقلة فى العالم العربى عانت من البلبلات السياسية والأيديولوچية، التى رافقت إعلانات موت الاشتراكية وانتصار الرأسمالية ونهاية التاريخ، وبالإضافة إلى هذا كانت دول الخليج الغنية بالنفط تموِّل أنشطة دينية فى المنطقة وفى مجتمعات المسلمين والعرب المهاجرين إلى الغرب.

ومع الوقت انتهت الحرب الأفغانية ضد الشيوعيين بزيادة سلطة المجاهدين الأصوليين المدعومين من الغرب؛ حيث أنفقت مليارات الدولارات على السلاح، والدعم الخاص بالإمداد والتموين (اللوجستى)، والمساعدات المالية، استفادت بالكثير منها أنشطة عدد كبير من الجماعات الأصولية الإسلامية، واكتسب تأثير هذه الجماعات زخمًا على المستويات الرسمية علاوة على المستويات القاعدية، ومع تراجع السياسات اليسارية والقومية- اليسارية فى العالمين العربى والإسلامى، بدأ الحديث الاجتماعى

والسياسى الذى ولَّده الأصوليون فى احتكار الخطاب الشعبى المعارض بصورة طاغية.

وفى الرَّد على ذلك، بدأت تُطرح مسألة العقيدة الأصولية باعتبارها موضوعًا رئيسيًا فى أعمال صناع أفلام ليبراليين ويساريين عرب. وبدأ هؤلاء الفنانون فى صنع أفلام تشجب الممارسات والأيديولوچيات الأصولية باعتبارها عائقًا أمام تحديث المجتمعات العربية، وبدءوا يركزون أيضًا على إعادة تأكيد التنوع وعدم التجانس فى الهوية القومية العربية كقاعدة أيديولوچية أساسية فى الصراع ضد الأصولية الدينية.

وفيلم "المصير" (١٩٩٧) لشاهين، وفيلمه "الآخر" (١٩٩٩) الذى تلاه تحديا بجرأة التعصب الدينى الأيديولوچى السطحى المتزايد، الذى أصاب طريقة المسلمين والعرب فى النظر إلى الأمور السياسية، وسيرهم الذاتية الخاصة، وعلاقاتهم الاجتماعية، وتاريخهم، وممارساتهم الثقافية، وشكلت مساهمة شاهين حدًا فاصلاً فى دوائر المثقفين وصنع الأفلام، برفضها المراجعة الأصولية التى كانت مهيمنة على الثقافة والسياسة العربيتين، وأبدت سينما شاهين أثناء هذه الفترة معنى ثقافيًا شعبيًا أساسيًا فى معالجة تعقد ظاهرة، ومن أجل هذه الغاية، قدم فيلما شاهين إعادة نظر معقدة للمجتمع العربى، فى كل من الماضى والحاضر، عن طريق تحدى محاولات الأصوليين فرض صيغتهم الخاصة للتاريخ والثقافة العربيين، وقدم هذان الفيلمان إجابة قوية عن ركود اليسار، وانسحاب الحركة الليبرالية العربية من ساحة النضال الأيديولوچى، وعلى هذا النحو، فتح الفيلمان الباب لصناع أفلام عرب آخرين للمشاركة بآرائهم فى القضية.

فى هذا الفصل أقدم تحليلاً تفصيليًا لفيلم شاهين "المصير" باعتباره محاولة حداثية على مستوى الموضوع والأسلوب لمواجهة التطرف الدينى، ويقدم الفصل رصدًا موسعًا للظروف السياسية التى أدت إلى صنع الفيلم، وللتأثير الذى أحدثه بإنتاج مجموعة من الأفلام عالجت بالتحديد صعود الأصولية فى العالم العربى.

صعود الدوجماتية الدينية وحركة التحرر الوطنى العربية

يزعم كثير من المثقفين العرب أن صعود الطائفية الدينية والطائفية العرقية فى الوقت الحاضر، علاوة على الأصولية الدينية، له جذور عميقة فى السياسات الاستعمارية الخاصة بالتقسيم والسيطرة، يعود تاريخها إلى أوائل القرن التاسع عشر، وكرد على هذا، فإن النضال الآن لتأكيد دور المجتمع المدنى والدفاع عن التحديث والعلمانية يُدرَك على نحو مختلف باعتباره مكملاً للنضال ضد الأصولية ومكملاً فى النهاية للنضال من أجل تقرير المصير القومى[1]، وارتبطت ركيزة مهمة لاستشراف مشروع النهضة للتجديد الاجتماعى والثقافى، إلى حد بعيد، بموقف عقلى جديد تجاه الدين والفلسفة، وشدَّد مثقَّفون دينيون بارزون فى تلك الفترة: مثل الأفغانى ومحمد عبده وعبد الرحمن الكواكبى، على الحاجة إلى التغلب على الحواجز الفاصلة بين الإسلام والفلسفة، والتى تواكب نشرها بين الناس مع رد الفعل المعادى ضد الفيلسوف المادى ابن رشد فى القرن الثانى عشر، كما طالب مثقفو مشروع النهضة بقطع العلاقة مع التفسيرات التعسفية للقرآن ودافعوا عن التفتح فى شرحه، وسعَوْا أيضًا إلى تحديث عملية قراءة النص الدينى بطريقة- كما اقترح ابن رشد قبل سبعة قرون- تحترم أولوية العقل، وحاربوا القمع الفكرى والتصوف الدينى، بالإضافة إلى تشجيعهم للمذهب العقلى الفلسفى، والتحديث العلمى، والتقدم الاجتماعى.

ونمو الأصولية الإسلامية فى العالم العربى أوائل ومنتصف القرن العشرين حدث بالتوازى مع محاولات إنشاء دولة مدنية متحدة عصرية فى العالم العربى، ونظر كثير من القوميين العرب إلى المشروع الأصولى ذاته باعتباره فرعًا من فروع القوى الاستعمارية والاستعمارية الجديدة لموازنة ظهور الحركات المشجعة للوحدة العربية وتقرير المصير[٢].

وفى أوائل تسعينيات القرن الماضى، أصبحت كتابات مثقفين مصريين؛ مثل نصر حامد أبو زيد (الذى اضطهد بسبب تفسيره "التجديفى" للقرآن) ونوال السعداوى (النسوية التى تبنت قضية ختان الإناث) ونجيب محفوظ الحائز على جائزة نوبل، متعارضة بوضوح مع البرنامج الأصولى لتشجيع الخلاص الروحى كبديل للعدل الاقتصادى والاجتماعى، ومع ذلك فالحملة ضد الكُتاب والفنانين لم تكن محصورة فى مصر.

ومن المغرب إلى الأردن ومن اليمن إلى دول الخليج كان المثقفون العرب يُهاجَمون بعنف من جانب المتعصبين الدينيين بسبب نشر التجديف؛ فالكاتب اليمنى عبد الكريم الرازيحى أُجبر على البحث عن ملجأ آمن فى هولندا، ووجهت تهم قانونية ضد الكاتبتين الكويتيتين ليلى العثمان وعفاف شعيب، وضد الشاعر الأردنى موسى حواميدة، وفى الجزائر، منعت رواية واسينين الأعرج المعنونة "المضيفة" لاتسامها بعدم التقوى، كما استهدف واغتيل بعض عازفى موسيقى الراى باعتبارهم مدافعين عن البذاءة الجنسية والشيوعية الملحدة. وبالعودة إلى الشرق العربى، نجد مارسيل خليفة المغنى اللبنانى الشهير متهمًا بالتجديف بسبب أغنية أعدها عن قصيدة للشاعر الفلسطينى محمود درويش.

أحدثت الأصولية الإسلامية تأثيرًا مباشرًا على الحياة الفكرية والثقافية فى مركز الإنتاج السينمائى للعالم العربى، وهو مصر، وقد مَثُل يوسف شاهين ذاته أمام المحكمة بسبب فيلمه "المهاجر" (١٩٩٤)، وفى حين صوَّر الفيلم بادّعاء قصة النبى يوسف (الذى أعطى اسم رام فى الفيلم)، فإنه قدم أيضًا تقييمًا شخصيًا آخر لآراء شاهين فى الحياة والممارسات السياسية (جوزيف هو الاسم الإنجليزى المعادل ليوسف – وهو الاسم المسيحى الأول لشاهين)، يصمم رام على ترك أسرته لكى يسافر بحثًا عن المعرفة والتنوُّر، ويؤدى اهتمامه بالزراعة إلى ابتكارات جديدة تجيز تشجيع الإنتاج فى الصحراء القاحلة، وقد انتقد الفيلم بسبب ما يبدو أنه إشارة رمزية إلى الاستعمار

الصهيونى لفلسطين، وهو ما احتفلت الدعاية الإسرائيلية به من حيث نجاحه فى "جعل الصحراء مزهرة"، وباعتبار شاهين معاديًا بشدة للصهيونية ومؤيدًا للسياسة الفلسطينية أصبح الاتهام عبثيًا، ولكن رغم ذلك، خلق الفيلم جدالاً بسبب تصويره لنبى، وهو تصوير محظور وفق الدين الإسلامى وأحكام الأزهر الدينية، واتهم أحد المحامين الفيلم بأنه قدَّم صورة النبى يوسف، ولهذا يجب سحبه من دور العرض السينمائية المصرية وإيقاف توزيعه خارج البلاد، وانتهت المعركة القضائية التى امتدت ستة شهور إلى منع عرض "المهاجر" فى دور العرض السينمائية، ولكن ليس قبل أن يلحق بمنزلة أفلام شاهين الأكثر فظاظة حتى الآن.

وكما حشدت الأصولية زخمًا، كان المثقفون العرب يعلنون معارضتهم للبرنامج الدينى المتطرف. ومن جانبهم، أصبح كثير من صناع الأفلام العرب أكثر وعيًا بالحاجة إلى لعب دور استباقى فى النضال ضد ما اعتبروه مدًا متصاعدًا للعقيدة الدينية القمعية، وأصبح الدين المسيَّس والسياسة الدينية موضوعًا مهمًا فى الأفلام العربية. وقدَّم صناع الأفلام، وخصوصًا فى مصر وتونس والجزائر، سجالات سينمائية قوية ضد الممارسات والأيديولوچية الأصولية، وأظهر فيلم "المصير" لشاهين محاولة ضخمة لمواجهة صعود الأصولية الدينية.

وقدم الفيلم وجهة نظر تعبيرية عن النضال ضد الأصولية من خلال شخص وعى الفيلسوف ابن رشد، وحبكة الفيلم تستخلص قصة الفيلسوف بواسطة استبطان يصوِّر التشعبات التاريخية بين القوى المحافظة وأفكار ومؤيدى التقدم الفكرى والاجتماعى، وبمغامرته بالعودة إلى أندلس القرن الثانى عشر يلقى الفيلم على نحو مقارن بيانًا ضد القمع الدينى العقائدى فى المجتمعات العربية والإسلامية المعاصرة.

فيلم "المصير" لشاهين، وبعده فيلم "الآخر" (١٩٩٩) يُنشِآن ومن جديد نموذجًا جديدًا فى السينما العربية، والفيلمان أيضًا يقوِّيان ويعطيان أهمية لجهود أسبق من جانب صناع أفلام وممثلين مصريين آخرين لمواجهة التأثير المتصاعد للإرهاب

الأصولى المحلى، وهناك فيلمان رئيسيان قام ببطولتهما الممثل الكوميدى المحبوب عادل إمام – هما "الإرهاب والكباب" (١٩٩٣)، و"الإرهابى" (١٩٩٤)- عالجا مباشرة ظاهرة التعصب الدينى ومخاطرها، ولكن فيلمي يوسف شاهين تحدّيا تعقد الظاهرة بتقديم تقييم وتفنيد شعبى بل اقتحامى للوضع، وهى مهمة بدَا أن كثيراً من الليبراليين واليساريين، والقوميين اليساريين العرب ترددوا فى أخذها على عواتقهم.

قدَّم فيلما شاهين إعادة فحص معقدة للمجتمع العربى، فى كل من الماضى والحاضر، تتحدَّى فرضَ الأُصوليين تفسيراً محرفًا لتاريخه وثقافته، وعلى هذا النحو فتح فيلماه الطريق لعدد من صناع الأفلام العرب لكى يشاركوا بآرائهم فى القضية، وأحد الأفلام الأكثر شعبية التى تظهر لأول مرة فى مصر فى العقد الأخير هو فيلم عاطف حتاتة "الأبواب المغلقة" (١٩٩٩)، وقد أنتجته شركة مصر العالمية التى يملكها يوسف شاهين. [عرض الفيلم عام ٢٠٠١ – المترجم]، وهو يحكى قصة فتى مراهق يعيش مع أمه الأرملة فى مصر المعاصرة، حيث يكتسب الأصوليون الدينيون نفوذاً، وتُجرى الحبكة مقارنة بين النضال ضد الأصولية وبحث الصبى عن الهوية فى وسط اجتماعى، لا يمكن التعامل مع موضوع الأمور الجنسية فيه بصراحة.

عالجت عدة أفلام جزائرية وتونسية بوضوح قضية الإرهاب الذى يمارسه الأصوليون، وقدَّمت تقييمات مثيرة للمشاعر عن تأثيرها على ثقافة الشباب، وفى فيلم "باب الواد" (١٩٩٤) لمرزاق علواش، يسرق البطل بوعلام مكبِّر الصوت، الذى وضعه فوق سطح منزله متعصبون دينيون، يستخدمونه لزيادة نفوذهم فى الحى، ولكى يضمنوا ألا يَسمع شباب الحى موسيقى الراى المتفسخة. وما يعقب ذلك هو تصوير قوى للوقائع الصادمة التى يواجهها شباب عربى حين يتصدى للدوجماتية الدينية. ويتأمل فيلم "رشيدة" (٢٠٠٢) ليامينا بشير شويخ الإرهاب الذى يمارسه الأصوليون ضد امرأة، من خلال عيون رشيدة المدرِّسة، التى ترفض التخلِّى عن مهنتها لتتقيد بدور حددته لها جماعة من المتعصبين الدينيين.

وبينما هاجمت أصوات قليلة فيلم "المصير" لشاهين، استناداً إلى عداء قديم تجاه أعماله عموماً، وخاصة بسبب إدانته للأصولية الدينية، إلا أن "المصير" استقبل بحماس من جانب معظم النقاد السينمائيين العرب، ونظر إلى الفيلم باعتباره حدثاً يمثل نقطة تحول فى رسائل شاهين الثابتة الداعمة لحرية التعبير، والمضادة للدوجماتية الدينية والقمع الدينى، واعتبر على أبو شادى الفيلم محاولة شجاعة وفى الوقت المناسب للتحذير من عواقب السماح لـ"الجهل بأن يسيطر على المعرفة والتنوير"[٣]، وقد عبر أحمد صالح عن شعور مماثل، ونظر إلى الفيلم باعتباره إجابة تعليمية قوية عن المحاولات الإرهابية لتخويف الفنانين[٤]. ومن جانبه، اقترح رءوف توفيق أن الفيلم يحل محل ألف ندوة ومحاضرة تحاول التعامل مع أفكار التطرف الدينى وممارساته. ويحاول رءوف توفيق أن يبرهن على أن شاهين كان قادراً على إزاحة الغيوم من الخطاب العام مستخدماً الحدث الثقافى المصرى الأكثر أهمية فى السنوات الحديثة[٥].

الباحث السينمائى المصرى المحنك رفيق الصبان، الذى اعتبر مثابرة شاهين الفلسفية مساوية لمثابرة ابن رشد، ركز متابعته النقدية على تصوير شاهين لعالم وتاريخه بأسلوب غير جامد. وهذا، فى رأيه، أجبر التاريخ على "أن يلاحق" صانع الفيلم بدلاً من النقيض:

> **منذ ثلاثيته عن الإسكندرية، التى بدأت فيها وجهة نظر شاهين تنتقل إلى ما وراء عالمه الصغير الخاص نحو العوالم الاجتماعية والسياسية الكبرى، ومنذ بدأ ينخرط فى حكايات التاريخ الطويلة بدلاً من أن يفقد نفسه فى لا نهائية الزمن، أصبح صانع الأفلام قادراً على ترسيخ موضوعاته ونقله السينمائى لهذه الموضوعات[٦].**

من بين النقاد الأكثر شهرة للفيلم الناقد مصطفى درويش، الذى نظر إلى الفيلم على أنه "تمرين مخجل يعمل جوهرياً ضد قضية التنوير"، ومصطفى درويش، الذى قرأ

سيناريو الفيلم قبل إنتاجه، نظر إلى الحوار، أيضًا، باعتباره حوارًا قسريًا ومُصطنعًا ولا طعم له. وعلى هذا النحو، يرى درويش أن السيناريو لم يوف شخصية ابن رشد حقها، وأنه فى نهاية الأمر حرم هذه الشخصية التاريخية العظيمة من أن تساهم بفعالية فى معركة اليوم من أجل التنوير عبر العالم العربى[٧].

قصة حداثية عن التاريخ العربى

بمعالجة "المصير" للدوجماتية الدينية وصعودها فى العالم العربى، منذ منتصف ثمانينيات القرن الماضى، حصل شاهين عام ١٩٩٧ على السعفة الذهبية لمهرجان كان فى عيده الخمسين، وهو يعد الآن من بين الأفلام الأكثر شعبية خارج العالم العربى، ويفسر الفيلم، على نحو غير مترابط بإحكام، أحداثًا من أندلس القرن الثانى عشر، وعلى هذا النحو يقوم بوظيفته كقطعة من التاريخ، بمعنى أنه يقدم وضعًا تاريخيًا، حيث تمتد ثقافة عربية كوزموبوليتانية عبر مدن؛ مثل بغداد، وفاس، ودمشق، والمدن الإسبانية فى قرطبة وغرناطة، جعلتها مراكز للتوسع الاقتصادى، والتقدم العلمى، والتجديد الفلسفى والثقافى. والفيلم أيضًا قطعة من التاريخ؛ لأنه يتحدث عن لحظة فى التاريخ ليعلق على تطورات وقضايا حالية، عربية وإسلامية، سياسية وأيديولوجية، ومثلما يعالج "المصير" همومًا معاصرة مرتبطة بصعود الأصولية الدينية، يوفِّر إستراتيچية حداثية تسلِّم بقوة موضوعه وجمهوره، والتى يصبح الفيلم بها ومن خلالها ذاكرة وتاريخًا.

يقدم الفيلم قصة نضال ضد الأصولية الدينية من خلال شخص – وعى ابن رشد، عالم الفلك، وعالم الطب، والمفسر الدينى (الفقيه) فى القرن الثانى عشر، الذى شكلت فلسفته الفكر الإلحادى خلال عصر النهضة. وباعتباره مفكرًا ماديًا ترجم ابن رشد أرسطو، وساهم فى ظهور تفسير ثورى لفكرة الخلق، وفى بحثه "تهافت التهافت"، وهو عمل سجالى ضد تهافت الفلاسفة للغزالى، أعلن ابن رشد أبدية العالم، وهو ما ينطوى

ضمنًا على وجود مادة أزلية، كما أكد سبق العقل على الإيمان، وقد نُفى الفيلسوف بعد ذلك إلى صحراء شمال أفريقيا وأحرقت كتبه، وأدين أتباعه واضطهدوا فى أوروبا أثناء فترة محاكم التفتيش[٨]، وبالنسبة لجمهور غريب عن الثقافة والتاريخ العربيين، أظهر الفيلم إشارات غيَّبها لفترة طويلة الخطاب الاستشراقى عن العرب والعالم العربى. وعلى هذا النحو، يُبطل فيلم شاهين الملاحظات التى تتذرَّع بالصدام التاريخى القديم بين حضارة غربية تُعدُّ منارة الخطاب العلمانى والعقلى من ناحية، وثقافة عربية/ إسلامية تُعدُّ لا عقلانية بطبيعتها، ومتعصبة، وعنيفة وضد التقدم من الناحية الأخرى.

ووفق الفيلم، فإن النضال ضد الدوجماتية الدينية فى العالم العربى يعتبر مكملاً للكفاح من أجل التحرر وتقرير المصير والتحديث، واستخدامى لمصطلح الحداثة، فى هذا الفصل، يدمج وجهة نظر تجاه الخبرة الحياتية، تشمل نماذج سياسية وأيديولوچية وثقافية متعددة، كما أن استخدامى لمصطلح التحديث، من الناحية الأخرى، يشير على نحو أكثر تحديداً إلى عملية التغيير التى تنتج عن إدخال أشكال معينة من التكنولوچيا، مثل تكنولوچيا السينما ذاتها فى المجالات المتعددة للحياة الخاصة والاجتماعية. ويأخذ استخدامى للمصطلحين فى عين الاعتبار خصوصية استخدامهما فى سياق التاريخ والفلسفة والثقافة العربية.

ويناقش هذا الفصل أيضًا المعانى الضمنية التاريخية والثقافية الأوسع، الأساسية فى فهم الشفرات الدالة لفيلم "المصير" وتضميناتها عند الجماهير العربية، وفى حين أن هذه المقاربة المنهاجية تظل، فى رأيى، مقاربة نقدية فى قراءتى لأى فيلم، إلا أننى أجادل بأنها ضرورية أيضًا لمناقشة هذه التجربة السينمائية الخاصة، وعلى ضوء اعتماد الفيلم الواسع على إشارات، الجانب الأعظم منها لا يمكن للجماهير غير العربية أن تفهمها بسهولة، فإن بعض التفصيل للقضايا السياقية والتاريخية والثقافية يصبح وثيق الصلة إلى أقصى حد بالتحليل.

لم يكن الأصوليون الإسلاميون قادرين على اغتيال فرج فودة، وهو مثقف ليبرالى راديكالى ومشارك فى حملة طوال عمره ضد الظلامية والطائفية قبل عام ١٩٩٢، وبالمثل فإن الكاتب نجيب محفوظ، الذى ظل طول فترة تزيد عن خمسين عامًا يتلمس طريقه إلى الله، ويكتب بحماس عن العاهرات واللوطيين، ويحتفل بالعلاقات الجنسية غير الشرعية داخل الطبقة العاملة، بينما يعبر عن الازدراء تجاه التزمت الزائف للطبقة الوسطى والعليا، كان فى الثانية والثمانين قبل أن تقوم جماعة من الأصوليين بمحاولة الاعتداء على حياته فى عام ١٩٩٤، ومن الواضح أن تقليل الحكومة من أهمية الخطر المتزايد لهذه الجماعات أتاح لها أن تعلن نفسها الحارسة المصرية للفضيلة. وبإذعانها لضغط الجماعات الدينية خولّت وزارة الثقافة الأزهر، وهو سلطة ورقيب دينى رئيسى فى مصر، حرية التعامل مع "الكتب والمنتجات الثقافية الجنسية الصارخة"(٩)، ولكى يشجب "الإرهاب الفكرى" الأصولى أصدر نجيب محفوظ بيانًا غاضبًا يعلن فيه "لم يعد الرقيب فى مصر هو الدولة فقط، وإنما أصبح متمثلاً فى بنادق الأصوليين أيضًا"(١٠).

تُغامر حبكة فيلم "المصير" بالعودة إلى الأندلس فى القرن الثانى عشر لاستكشاف قصة عن ابن رشد، الذى عيَّنه الخليفة كبير قضاة قرطبة، والخليفة المنصور له ولدان: الناصر، وهو من أتباع الفيلسوف، وعبد الله، وهو إنسان سهل الانقياد يتم إغواؤه بالدخول فى معسكر الأصوليين، وتتفشى الخطط السياسية فى المنطقة. والخليفة يساند ابن رشد، ولكن طائفة إسلامية أصولية تعارضه وتأمل فى الإطاحة به والتخلص من الفيلسوف المهرطق، وفى غضون ذلك يخفى الابن الأكبر حبًا محظورًا لمانويلا الغجرية، ويعمل ناصحه المؤتمن سرًا ضد والده، ويوضع مشروع سرى موضوع التنفيذ، حين يقرر تلاميذ ابن رشد نسخ كتبه باليد وإرسالها إلى مكان أكثر أمنًا إذا ما أحرقت أصولها.

يصف الفيلم الأصولية الدينية بأنَّها ارتداد فكرى توليدى، يفيد القوى التى تسعى لتقليص النضال من أجل الانعتاق والحريات الإنسانية الأساسية، و"المصير" مبنى

بأسلوب يمكن أن يفهم بسهولة، وتطور حبكته الخطية يبتعد عن استخدام صانع الفيلم المعقد والمعتاد للقطات العودة إلى الماضى والأحلام.

وعند بداية الفيلم، يُحرق أحد أتباع ابن رشد فى فرنسا على الخازوق، وتزداد المحرقة اشتعالاً مع تغذيتها بكتب الفيلسوف، بينما يصرخ الرجل فى ابنه چوزيف طالباً منه البحث عن ابن رشد، ويحرِّك المشهد قصة حول ظاهرة عبر ثقافية وعبر



فيلم "المصير": المثقفون العضويون فى مواجهة التطابق الفكرى
تصوير: لارا بِلْدى

تاريخية تعرف اليوم بأنها الأصولية الدينية، وبين المشاهد الأولى والمشاهد الأخيرة من الفيلم، وهى ما نشهد فيها حرق كتب ابن رشد فى الأندلس، هناك مسارٌ ينقل صدى خاصًا للمشاهدين المعاصرين، والمشهدان معًا يشملان ويعززان انتقاد الفيلم للدوجماتية الدينية باعتبارها ظاهرة عبر ثقافية.

يُصوِّر ابن رشد ذاته على أنه فى مجتمع فكرى وفنِّى منفتح ولطيف، يعيش فى مناخ تسوده حرية التفكير. كما أن وصف شخصية ابن رشد- رؤيته الفلسفية التنويرية، وانفتاحه الفكرى وأسلوب حياته المازح رغم انخراطه السياسى- يتأكد من خلال حبكة الفيلم، التى تعرض تصميم الفيلسوف على تخطِّى سلسلة من الحدود الدينية والعرقية والجنسانية والثقافية، مقابل السجن المفتعل للأصولية الدينية داخل نطاق البنيات والسياسة الموجَّهة والمتحفِّظة والمحرِّمة، وبتقديم الفيلم لصورة لطيفة عن أندلس القرن الثانى عشر المتعددة الأعراق والديانات، لفت الانتباه إلى المخاطر التى تواجه المجتمع والهوية القومية العربية غير المتجانسين، كما أن تصوير شاهين الاحتفالى لأسلوب الحياة الرغد فى الأندلس يؤكد طرحه عن الأصولية الدينية، باعتبارها لعنة على التقدم الاجتماعى والحرية الفكرية والاحتفال بمسرات الحياة المسببة لمنتهى السعادة، ومن أوجه عديدة يبدو شاهين مصممًا على تصوير كل المباهج الدنيوية التى يشمئز منها الأصوليون؛ فالكثير من الدراما يبرز الرقص المصحوب بالمرح، والشعر، والدعابة، والجنس، وقصص الغرام، وهو يحقق ذلك على خلفيات فن العمارة والملابس الملونة.

تعزز الحبكات الفرعية الرومانسية تشديد الفيلم على عدم التجانس الاجتماعى والفكرى وعلى الصراع ضد التفسير التعسفى للدين؛ فالعلاقة بين عبد الله وسارة (الأخت الصغرى لمانويلا)، وبين الناصر وسلمى (ابنة ابن رشد)، تعمل كلتاهما على تقوية الانشغالات الأساسية لموضوع الفيلم، وبينما تنقطع علاقة عبد الله بسارة بتورُّطه مع الأصوليين، تؤدى العلاقة الغرامية الثانية إلى الزواج.

الحبكة الخطِّية، والتى ساعدتها معرفة جمهورها العربى بتاريخ الصراع بين ابن رشد والأصوليين، تدل على تعبير سياسى واضح عن دعم التغيير التقدمى ومواجهة صعود الأصولية والطائفية الدينية، وكما يتتبع "المصير" قصة الفيلسوف يستخلص

أوجـهًا من التـاريخ العـربى عن طريق وصف النضـال المتـواصل بين القوى الرجعيـة والمدافعين عن التنوير الفكرى والتقدم الاجتماعى، والفيلم يطرح التاريخ باعتباره ساحة لاستكشـاف الهوية الجمعية واستعادتها. ويُقدَّم هذا التـاريخ باعتبـاره ذاكرة ومثقِّفًا من أجل فهم المعضلات الحالية ومعالجتها.

الفيلم باعتباره قصة عن الوحدة العربية والتحوُّل الحداثى

يشير فيلم "المصير" إلى عنصرين حاسمين فى الممارسات السياسية العربية والمصرية فيما بعد الاستعمار، وكلاهما يلمح إلى دور السلطات الاستعمارية فى مقاومة المشروع العربى الشـامل من أجل تقرير المصير القومى، من خلال تشـجيعها للطائفيـة الدينية، والعنصـر الأول يتـعلق بمركزية فكرة الهـوية العـربيـة، والتى يصـوِّرها الفـيلم باعتبارها كينونة غير متجانسة، بينما يعالج العنصر الثانى العلاقة بين الممارسات السياسية الأصولية والمناورات السياسية الاستعمارية.

احتـفال "المصير" اللطيف بالمجتمع العربى متـعدد الأعراف والأديان، والمتـعدد سياسيًا، فى إسبانيا القرن الثانى عشر، يعد مفضيًا إلى استرداد عربى شـامل لعدم التجانس باعتباره سمة محددة للهوية العربية. وبكلمات أخرى، يولى الفيلم أهمية كبيرة لتصوير الصراع ضد الأصولية الدينية باعتباره صراعًا من أجل عدم تجانس الهوية والوحدة العربية، وفى نطاق هذه الرحابة يدرك الفيلم أيضًا شكل حكم الأصولية الدينية فى سياق السياسة الاستعمارية المستحثة خارجيًا تجاه المنطقة.

وتشير حبكة الفيلم بوضوح إلى الدور الذى لعبه القـادة الأوروبيون فى التـحريض على دعم الفرق الدينية الأصولية فى إسبانيا التى يحتلها العرب. وفى هذا السياق، فإن موقف الأنظمة الملكيـة الأوروبية يتَّسم بعداء القرون الوسطى تجاه ما يمثله مسلمو

الأندلس- وما كانت ترمز إليه الثقافة العربية بدرجة كبيرة فى ذلك الوقت- وتجاه عدم التجانس الثقافى والقومى، والتقدم العلمى والحرية والتفتح الفكرى، وعلى هذا النحو يشير الفيلم، مجازيًا، إلى السياسة الاستعمارية(١١) فى التجزئة والإخضاع، كما تتمثل هنا فى تعاونها مع الأصولية الإسلامية، ويكشف الفيلم أيضًا كيف تكونت أشكال النضال العربى ضد الاستعمار والاستعمار الجديد، وباتساق، من خلال النضال من أجل التجديد الحداثى، واليوم فإن تأكيد هذا التحديث/ الدافع للتحرر القومى يظل جزءًا من الوسيلة التى يتحدى بها معظم المثقفين العرب الحداثيين البارزين صعود الأصولية الإسلامية باعتبارها حركة ارتدادية سياسيًا وأيديولوجيًا(١٢).

وداخل نطاقه التاريخى والثقافى المحدد والخاص، يقرُّ التنسيق الفكرى العربى للحداثة بصحة ترتيب مفارق لمشروع، ليس متباينًا مع كيفية تنسيق الحداثة داخله، وكمثال على ذلك، سياق أمريكا اللاتينية، وكما تقول سوزانا بيك: "لا انقطاع عن الماضى ولا أسلوب جديد لوصف الحاضر وتصنيفه [بل] بدلاً من ذلك [وكإعادة تنسيق] نحن إزاء العملية التى تتأمل من خلالها، وتتحدد التشكلاتُ التاريخيةُ والثقافيةُ المعاصَرَة"(١٣). والحداثة، باعتبارها إطارًا مرجعيًا عربيًا على وجه الخصوص، تجد أصولها فى نموذج فكرى وسياسى، كان جزءًا من مشروع معاد للاستعمار، سعى وراء التجديد السياسى والاقتصادى والثقافى التقدمى.

مثَّلت حركة النهضة بصورة مصغَّرة النضال من أجل إعادة تأكيد الهوية العربية والحقوق العربية فى تقرير المصير القومى، وبدرجة مساوية من الأهمية طمح المثقفون العرب فى سنوات القرن العشرين إلى تفاعل وتكامل التراثين الإسلامى والعربى مع التقاليد الإنسانية (الهيومانية) لعصر النهضة الأوروبية، والمثل العليا للثورة الفرنسية، وحركة التنوير العلمى والصناعى فى القرن التاسع عشر. وعلى هذا النحو، نظرت حركة النهضة العربية لنفسها باعتبارها فى المقام الأول حركة حداثية وتحديثية.

ويعيد "المصير" دمج الحداثة والنضال من أجل التجديد الحداثى فى العالم العربى داخل نطاق النضال الأكبر ضد الأصولية الدينية. وفى هذا الصدد، يشفِّر الفيلم مقاربة عربية قديمة للحداثة، كما أن اختيار شاهين قصة ابن رشد موضوعًا لفيلمه له صلة وثيقة ومباشرة بكيفية فهم المجتمعات العربية للحداثة، داخل نطاق مُتَّصِل سياسى واجتماعى وفلسفى/ دينى محدد، وفى الفيلم يجرى الاستشهاد مباشرة بالعلاقة بين الفلسفة والدين:

يسترشد رجل الدين الفاضل بالمعرفة فى دراسته لما يُسمى "القياس المنطقى"، ويسترشد الفيلسوف بالقانون الإلهى فى دراسته لما يُسمى "الفهم"، والفهم هو دراسة المعرفة، وكل ما يستدل عليه من القانون الإلهى يخضع للتفسير، الفهم إذن شقيق القانون الإلهى، والصدام المزعوم بينهما افتراء خبيث(١٤).

يستكشف "المصير" باعتباره نصًا فيما بعد الاستعمار الأهداف الحداثية العربية، ليس فقط من خلال المضمون، بل بدرجة مساوية من خلال تمفصل متبادل للأسلوب النصى ذاته، وفى هذه النصوص كما يقترح راسل ماكدوجال فإن "الاهتمام يوجد فى موقف الصورة، وإستراتيجيات السرد، ووضع القارئ، والتشفير الثقافى لتلك المبادئ الجمالية التى تشكل عملية التخيُّل بكاملها"(١٥). إن نبرة موضوع الفيلم عن مقاومة الأصولية الدينية تتجاور مع تمفصل حداثى للنص السينمائى.

الدوافع الحداثية فى إستراتيجيات «المصير» الأسلوبية

يستخدم الفيلم بسخاء أعرافًا نوعية وأسلوبية لتأكيد تحدِّيه لتقديس التاريخ وتجسيده داخل النص الفنى، وباستخدام الفيلم لنموذج جوهرى فى ممارسات صنع

الأفلام العربية منذ عشرينيات القرن الماضى، يعمل "المصير" أسلوبيًا مع وضد تصنيف الأعراف التمثيلية representational، كما أن دوافع النضال ضد الأصولية فى أندلس القرن الثانى عشر تتَّخذ مغزى زمانيًا متعددًا ومغزى سياسيًا عبر مكانى، وهو مغزى يعترف بالارتداد إلى أصولية أشكال الهيمنة عبر العالم.

يتَّخذ فيلم "المصير" عمومًا مظهر ملحمة تاريخية، غير أنه مبنى أيضًا وإلى حد بعيد كميلودراما عاطفية، تدمج بدورها كل أعراف فيلم النوع الموسيقى، والتقنيات الأسلوبية الكلاسيكية وهى تتحاشى، فى الجزء الأعظم من الفيلم، استخدام آلات التصوير المحمولة باليد، والإضاءة الطبيعية أو انتهاك قواعد التوليف المتتابع، تُواجَهُ بتركيبة معقدة من النظم التمثيلية البديلة فى ربطها للصراع بين الرجعية السياسية والتقدم، ويجمع الفيلم أيضًا بين الموسيقى ومشاهد الرقص التى تتجاوز خصوصية أندلس القرن الثانى عشر، وتدمج فى الوقت ذاته إشارات معاصرة متعددة الأعراف والديانات.

وفى هذا السياق، يحطم "المصير" الحواجز المصطنعة– للشكل، والجغرافيا، والفن الرفيع، والفن المبتذل، والمؤدى، والفنان– التى تميز غالبًا الممارسات الثقافية السينمائية فى الغرب. وهذا يتيح للفيلم أن يوصل بفعالية إلى جمهور أوسع رسالة ملحة عن الصلة الوثيقة بين السياسة الإقليمية والسياسة العالمية، وببناء "المصير" داخل نظام محكم من العاطفية متعددة الأزمان، ومن خلال تفاعل الأعراف النوعية والدوال الثقافية، فإنه يُقدَّم بأسلوب مختلف كيفيًا عما يصاحب، عمومًا، الألعاب النصية ما بعد الحداثية.

فى مقالها "دوران مزراب الإمبراطورية" تشير لنداهتشيون إلى وضوح برامج العمل السياسية لما بعد الحداثة وما بعد الاستعمار. وهى تلاحظ أنه فى حين تهتم الأولى بتدمير المعتقدات التقليدية فإن الثانية تعطى الأولوية للفعل الاجتماعى والسياسى. وعلى هذا النحو، تصبح إستراتيجيات ما بعد الحداثة غير فعالة فى تخطى

هذه الفجوة، وتظل داخل مجال التدمير[١٦]. وفى المقابل، يُقدِّم نص شاهين على أنه تعليق سياسى على القراءة الجامدة للتاريخ والنص التاريخى، وعلى الحاجة إلى التنقيب فى التاريخ لفهم نضالات ومعضلات العصر الحالى والاستجابة لها. ولإنجاز هذا الأمر يعتمد الفيلم بشدة على مشاهد الموسيقى والرقص لتقوية الحكاية وزيادة شفافية الموضوع.

أحيانًا تظهر الحكاية منتشرة بين مشاهد الرقص والموسيقى، والتى تبدو أنها غير ضرورية تقريبًا فى تطور الحبكة، ولكن هذه المشاهد تقيم فى فضاء مفاهيمى يشير إلى انشغالات الفيلم؛ فقد شهدت الثقافة الموسيقية فى الأندلس بعد القرن الثامن إنشاء أول المدارس الموسيقية المعروفة فى العالم (مدرسة زرياب)، والتى احتشد فيها الطلاب



فيلم "المصير": الغناء والرقص فى مواجهة الدوجماتية

تصوير: لارا بِلْدى

من العالم الإسلامى وأوروبا لدراسة نظرية الموسيقى وتاريخها والأداء الموسيقى[١٧]، وهنا يستخدم الفيلم الإشارات التاريخية والثقافية لتأمل مزاعم الأصوليين المعاصرين ومواجهتها بأن الموسيقى والرقص يتعارضان مع التقاليد والثقافة الإسلاميتين أو العربيتين. وعلى هذا النحو، يعيد الفيلم أيضًا تأكيد الصراع المستمر بين النزعة التقليدية الدوجماتية ومجاراة روح العصر المتسمة بالفعالية المتواصلة فى التاريخ الإنسانى.

يقوم "المصير" أيضًا بدمج السرد الشفاهى، وإلقاء الشعر، وأداء الموسيقى والرقص، باعتبارها تقاليد قديمة فى التاريخ العربى، وفى نصوص ما بعد الاستعمار تنشأ هذه الممارسات الأداتية "كمركز نشاط للنضال من أجل تقديم وتمثيل الهوية الفردية والثقافية"[١٨]. بتصويره الجوانب المختلفة للأداء الثقافى وهى تلك التى تلعب أدوارًا رئيسية فى تطور وشعبية السينما العربية ذاتها، وفى تشكيل هويتها القومية[١٩] يكرر "المصير" تلميحاته إلى المتَّصِل العصرى فى التاريخ العربى، وعندما يمزج شاهين أعراف الموسيقى والرقص القديمة والمعاصرة، العربية والإسبانية والغجرية والفلامنكو فى ثلاثة مشاهد على الأقل من الفيلم، فإنه يعيد ربط جمهوره المعاصر بثقافة عربية غير متجانسة تاريخيًا. وعلى هذا النحو، يصبح الأداء الجسمانى دالاً ثقافيًا، وهو فى تقاليد نص ما بعد الاستعمار "يحتل موقعًا كنائيًا بالنسبة لكل علامات الاختلاف 'المرئية'، وأشكال نقشها الثقافى والاجتماعى المتنوعة"[٢٠].

يصور استخدام الفيلم للإشارات متعددة الأعراف، ولمشاهد الغناء والرقص المزخرفة الأداء الجسدى على أنه فعل تحد ومقاومة يتجاوز الحدود الثقافية. وكمثال، فإن الإيماءات القوية المؤكدة المصاحبة لرقصة الفلامنكو تردد أصداء فلسفة الفيلم، وهى أن منتهى السعادة والمتعة يتناقضان مع الكبت الأصولى، ولكن الإشارة هنا بوضوح ليست إلى شكل الرقصة الأندلسية العربية السائدة فى تلك الفترة (المعروفة باسم السماح) ولكنها بالأحرى الإشارة إلى رقصة كانت تنشأ آنذاك من خلال دمج تقاليد الرقص الإسبانية والعربية والغجرية.

وعلى هذا النحو، فاحتفال الفيلم بعدم التجانس الثقافى يتقوَّى باختيارات فى بناء النص الفيلمى ذاته، وباستخدامها وسيلة للتعليق على سياسة الجدال بين الأصولية والحداثة.

يوظف الفيلم أيضًا النماذج الأيقونية للملابس والعمارة والمناظر الطبيعية لتجسيد جدل موضوعه، وهذه النماذج تكرِّس إعادة ربط بالتاريخ ذاتية إلى حد ما، ومتعددة الطبقات، ولا مركزية، وباختياره لإشاراته البصرية والثقافية بعناية يتحدى شاهين الأعراف الواقعية الكلاسيكية التى تنقل وهمًا بكونٍ مغلق، يصبح، كما يرى چى. بائِش، جامعًا حيث الواقع والخيال يُصوران فيه على أنهما شىء واحد[٢١].

ميزانسين "المصير" المحكم والنابض بالحياة، وأيقوناته المشفرة إلى حد بعيد يعملان ضد حبكته الكئيبة، ويقدمان إشارات تهدم التصورات الجامدة عن المجتمعات والثقافات العربية والإسلامية، ويختار تمثُّل الفيلم للحياة فى الأندلس مناظر طبيعية، وملابس، ومعمارًا للمناظر الخارجية والمناظر الداخلية تقلقل، باعتبارها دوالاً، الفكرة الغربية السائدة (علاوة على الحنين الأصولى اللاتاريخى إلى ماضٍ أسىء فهمه) عن شرق عربى يتسم بالصحارى المغبَّرة، والمبانى الطينية، والنساء المغطاة بالسواد من الرأس حتى أصابع القدم، وتُغَايَر هذه الصور فى الفيلم بالمناظر الطبيعية العربية الخضراء والجبلية (صُوِّر معظم الفيلم فى سوريا ولبنان) المطابقة تقريبًا لوضع الأندلس، والمناظر الداخلية فى منازل وقصور وأزقة الأندلس منسقة بدقة، وملونة بفروق دقيقة، وعلى نحو واضح، بالألوان الحمراء والوردية والفستقية والمشمشية؛ علاوة على الألوان الزرقاء والألوان الأرجوانية والألوان الحمراء الياقوتية.

تأكيد الفيلم المفرط ثراء ألوان المناظر يعمل فيما وراء نطاق ضرورة بناء الحبكة والدقة التاريخية، فهو يهيىء لتحدٍّ حداثى مع التقاليد السينمائية الواقعية الكلاسيكية، التى تعتمد على سيادة الحبكة لتجعل كل العناصر الأسلوبية الأخرى- بما فيها الميزانسين- أقل أهمية؛ فمن ناحية يمنح هذا الإيضاح النصى مصداقية للوضع

التاريخى للفيلم، ويمده بجلاء بإحساس صادق، ومن ناحية أخرى فالبناء الدقيق للميزانسين يُبطل ويُناقض الحبكة الكئيبة، ويُلفت الانتباه إليه باعتباره تجسيداً للمقاومة ضد التطابق الفكرى الأعمى لدى الأصوليين فى الفيلم.

على مستوى آخر، يشدِّد الفيلم على النماذج المكانية والدالَّة، التى تتطلَّب اهتمامنا بما تستحقه، وتعيد التمثُّلات البصرية باستمرار تخيُّل الصور والوقائع التى تستلزم أن يعيد المشاهدون تقييم منظوراتهم. ومن البداية، يُفسِّد تعليق الفيلم على الأصولية الإسلامية بواقعة يتم فيها تصوير حرق أحد أتباع ابن رشد على الخازوق فى فرنسا القرون الوسطى.

وأثناء مشاهدتنا لعملية الإعدام حرقًا، تُوجِّه آلةُ تصوير شاهين أنظارنا، بلقطات قريبة متأنية، لتأمل المناظر الخارجية لفن عمارة الكاتدرائية، والصمت الرهيب وثقل أحجارها القروسطية الضخمة، وتماثيلها وصلبانها، وجيش رجال الدين الكاثوليك وأتباعهم الأمناء، ويتوجب على المشاهدين الغربيين أن يعيدوا التركيز بسرعة ليتكيفوا مع هذه الخلخلة الأيديولوچية غير المسبوقة، بما أننا ندرك أننا مهيئون لتحدى تصوراتنا المسبقة ومساءلتها عن الأصولية الدينية، وتاريخها، وممثليها، وضحاياها.

أثناء الأداء الموسيقى للذِّكر (وهو عادة دينية احتفالية) تتبع آلة تصوير مهتزة ومترددة (وهى لقطة وحيدة فى الفيلم بآلة التصوير المحمولة على اليد) عبد الله أسفل ممر ضيق ومظلم تحت قلعة قديمة، حيث تؤدى جماعة أصولية إحدى شعائرها السرية، وتعزز حركة آلة التصوير المضطربة والمهدَّدة شعور القلق والخشية، وهو شعور يستخدمه شاهين ليبيِّن عالم الأصولية الدينية.

فى مشهد يُقدِّم قائد جماعة أصولية، تجرى المناورة بالقوة المفحمة للأيقنة لإثبات خضوع الكتلة الجماهيرية؛ فالأمير رجل يحيط نفسه بهالة قداسة وسلطة، وهو يرتدى ثيابًا بيضاء ويمتطى جوادًا أبيض، كما أنه حليق الوجه والرأس، ويُعلن عن وصوله فى

احتفال شامل مُصمَّم بدقة، ليعيد تأكيد أسطورة مكانته الملائكية فوق البشرية، والتشديد على ورعه الدينى أمام أعين أتباعه، ويصرِّح أحد مؤيديه بأن "الأمير يملك معرفة كل شيء، وهو قادر على أن يرى ويفسِّر الماضى والحاضر والمستقبل"، بينما يخبرنا مؤيد آخر بأن طعام الأمير مكوَّن من بلحة واحدة فى اليوم. هذه الدوال الثقافية عن الطهارة وازدراء الملذات الحسية للحياة، يرمز لها ثوب الأمير وحصانه الأبيضان، كما أن الإشارات إلى امتناعه عن الطعام (الصوم) تُبيِّن كيف تقوِّى الأيقونات الثقافية والدينية القديمة وثيقة الصلة سيطرة الاتفاق الجماعى.

يُظهر الفيلم أيضًا كيف تمثِّل الأفكار المتعلقة بالحداثة والتحديث العربيين تحديات تاريخية تجاه العقيدة الأصولية، فحين احتاج ابن رشد ومساعده مروان إلى استطلاع مواقع الأصوليين فى ملجأ قلعتهم، استخدما أحد الإسهامات العربية العظيمة فى العلوم، وهى تليسكوب بدائى يعمل باستخدام الطاقة المغناطيسية للماء. والتليسكوب، الذى استخدم قبل ظهور آلة التصوير السينمائية بسبعة قرون، اتَّخذ، بالمثل، معنى رمزيًا حداثيًا فى توسطه للنظر، وحينما يتيح التليسكوب لمروان- ولنا- رؤية أوضح لأنشطة الأصوليين، يتم تنبيهنا، رمزيًا، إلى الحاجة لليقظة فى استجابتنا للممارسات السياسية الطائفية والدوجماتية بكل أشكالها، ويبرز الفيلم، على نحـــو رمـــزى، محورية الحداثة والتحديث العربيين، باعتبارهما جانبًا من السعى التحويلى من أجل الوحدة الاجتماعية والسياسية التقدمية، والوحدة القومية وتقرير المصير، وهو يؤكد أيضًا على نحو استبطانى اهتمام شاهين بالعمليات التى يمكن أن تتعزز من خلالها الدراسة والتحليل الحاسمين للظواهر بالاستخدام السياسى لأدوات عصرية وتحديثية: مثل السينما.

يجاور "المصير" متعمدًا، صور وأصوات شبان وشابات يغنون، ويرقصون، ويلقون الشعر، ويشربون، ويمارسون الحب فى مقابل صور وأصوات لأصوليين يعبرون عن مقتهم لـ"الملذَّات المادية للحياة"، وأثناء الممارسة الدينية للذِّكر تتلو الطائفة آيات قرآنية

تأسى لـ "مصادر البهجة وبلاياها"، ويعبر أفراد من الطائفة عن اعتمادهم على الإيمان ليساعدهم على "قبول ما قُدِّر لهم من قبل"، وليظلُّوا راضين وهم ينتظرون موتهم الحتمى. وفى المقابل، تدعو أغانى مروان الناس إلى الاحتفال بالحياة.

العبارة الأولية فى أغنية مروان الأولى تتضمن مناشدة لـ"عشاق الحياة" لكى يعيدوا تأكيد تحدِّيهم لمحاولات إسكات موسيقاهم، ومنعهم من الانغماس فيما تقدِّم الحياة من عروض. وهى تدعو الناس أيضًا إلى "رفع أصواتهم عندما يغنون" للتعبير عن مقاومتهم لكل أشكال القمع والإرهاب، ومن المهم هنا ملاحظة أن مجاز الهجوم الأول على مروان مبنىّ لإعادة تمثيل الهجوم الذى تعرض له نجيب محفوظ الحاصل على جائزة نوبل على أيدى الأصوليين قبل ذلك بعامين، وتتكرر الأغنية فى الفيلم مرتين، الأولى على أنها جزء من مشهد موسيقى ورقص، والثانية فى رثاء مروان بعد اغتياله، وفى الحالتين يتخذ الغناء معنى رمزيًا؛ تعبيرًا عن مقاومة الإرهاب والعنف، وتفسيرات الأصوليين للدين.

وبالمثل، فإن استخدام شاهين للعامية المصرية المعاصرة فى هذا الفيلم المستوحى من التاريخ، يمثل تغيرًا ملحوظًا فريدًا من نوعه فى ممارسات السينما العربية، التى تعتمد تقليديًا على اللغة العربية الكلاسيكية فى ملاحمها التاريخية، ويعكس الحوار المنطوق بالعامية اهتمام شاهين بمتن شفاهى يسهل أن يفهمه جمهوره، فى حين أنه يمثِّل أيضًا على المستوى الأيديولوچى انقطاع صلة مع التمثيل العقائدى للتاريخ من خلال التوسط بنص راق ومقدَّس، كما أن الاستخدام الحر للعامية الشعبية المصرية فى حوار الفيلم وأغنياته يخالف وجهة نظرٍ تقليدية تجاه اللغة العربية الكلاسيكية باعتبارها الوسيلة الوحيدة التى يمكن من خلالها نقل التاريخ ومعالجته، ويؤكد الفيلم هنا من جديد مقاربته الحداثية، ولكن هذه المرة بواسطة تشديده على دور اللغة ووظيفتها كدال فعال فيما يتعلق بالتاريخ، ولهذا أهمية خاصة باعتبار أن اللغة العربية الكلاسيكية تزداد قيمتها، عادة، بسبب خصائصها الأسطورية، والتى تُختزل، كما ترى ڤيولا

شفيق، فى أنها "ناقل للوحى الإلهى" بناء على استخدامها فى القرآن، والذى هو ذاته "يتميَز بكل اعتبار، سياسياً وثقافياً؛ لأنه بداية الثقافة العربية الإسلامية"(٢٢).

من خلال محاولاتهم لاستحداث مختلف للغة العربية، "ساهم كتاب النهضة فى فصل اللغة عن السياق الدينى، ومهدوا الطريق لاستخدامها أساسًا لهوية قومية غير عقائدية"(٢٣)، وأضفى هؤلاء الحداثيون العرب طابعًا ثوريًا على استخدام اللغة العربية باعتبارها أداة فعًالة فى معالجة التاريخ وتحليله من أجل دروسه فى أشكال النضال الاجتماعية والسياسية المستقبلية. وهكذا، فإن استخدام شاهين لأدوات شعبية وفى متناول مدارك الناس لمعالجة موضوعه، فضلاً عن سماحه بارتباط أقل ادعاءً وأكثر انفعالاً بالتاريخ، يدل على الاستمرار فى السعى الذى بدأه الحداثيون العرب فى منتصف القرن التاسع عشر. وبالضبط، كما يستخدم "المصير" برويَّة ربطًا بصريًا وثقافيًا حرًا بوضع الأندلس فى القرن الثانى عشر، فإنه يُجاور أيضًا عربية عامية معاصرة تتغاير مع التاريخ الرسمى لتلك الفترة، ويستمد من هذا التغاير وظيفة جديدة تمامًا وتخليقية للحوار، ويرسم من هذه اللغة مخططًا لتجديد يرغب بشدة جدًا فى أن يكون أبجديًا.

بتقديمه تاريخًا وثقافة غنيَّيْن ومشحونين جدليًا، بكل براعاتهما وممارساتهما، يصوغ شاهين نصًا بَيْنيًا يربط الماضى والحاضر بإمكانيات التغيير فى المستقبل: نوع من ذاكرة ثقافية، وهى ذاكرة، بكلمات چيسس مارتن باربيرو، لديها القدرة على أن تتجاوز "وظيفة القيمة التراكمية - الاستخدام التراكمى، [وهى وظيفة] تقدمية وخصبة، ترشِّح، وتشحن، وتفوِّض حدوث استمرار وتغيير جدليين، ومقاومة وتبادل"(٢٤).

يلفت فيلم شاهين الانتباه إليه باعتباره صرخة ضد تقديس التاريخ والنص التاريخى، وهو يتحدى التصورات المسبقة عن النص، كنص جامد وفوق نطاق التفسير، وأنه ذو صلة ضعيفة أو لا صلة له مع الحاضر، وبدلاً من اختزاله فى حنين، يؤدى تمثيل "المصير" للحظة حاسمة فى التاريخ العربى وظيفته كاستكشاف لدوافع تمثيلات

الذاكرة الجمعية. وعلى هذا النحو، فإن مقاومة الأصولية الدينية تصبح مرادفة لنضال ما بعد الاستعمار من أجل الوحدة القومية، وتقرير المصير، والتقدم الاقتصادى والاجتماعى والسياسى.

يتخذ اسم ابن رشد وصورته منزلة أيقونية فى تحول شعب ومنطقة أثناء فترة حرجة فى الذاكرة العربية الجمعية، ولكن ابن رشد يشير أيضًا إلى طفولة الثقافة العربية، التى أعاقت فعاليتها بعنف سيطرة الاستعمار والاستعمار الجديد، وإذعانها لارتدادها الخاص الدينى والسياسى ومصادر إرهابها.

الهوامش

(١) من أجل تقييم ممتاز للاطائفية فى الحركة القومية العربية كما تمثلت فى النضال ضد الاستعمار الصهيونى المبكر فى فلسطين انظر كتاب إميل توما: جذور القضية الفلسطينية.

(٢) توجد دراسة مهمة عن صعود الأصولية الإسلامية الحديثة فى كتاب Stephen Schwartz المعنون The Two Faces of Islam: The House of Sa'ud from Tradition to Terror، ويوفر الكتاب نظرة عامة عن صعود الحركة الوهابية فى أواخر القرن التاسع عشر باعتبارها السلَف لأشكال الأصولية الإسلامية الحديثة جداً، كما أنه يسلط الأضواء أيضاً على تلاعب الإمبراطورية العثمانية بهذه الجماعات، وتلاعب المستعمرين والمستعمرين الجدد الغربيين بها بعد ذلك فى محاولاتهم لمواجهة صعود القومية العربية، وهناك دراسة مهمة أخرى فى هذا المجال توجد فى كتاب John Cooley المعنون Unholy Wars: Afghanistan, America and International Terrorism، الذى يعالج بصفة خاصة الصلات بين صعود الجماعات الإسلامية الأصولية والحرب الباردة والسياسة المعادية للشيوعية، ويقترح كولى وهو المراسل الصحفى السابق لمحطة ABC أنه فى خمسينيات القرن الماضى أشار وزير خارجية الولايات المتحدة جون فوستر دالاس إلى الحاجة لتقوية "رابطة مشتركة" مع "ديانات الشرق" لمحاربة الشيوعية، ويجادل كولى بأن المحللين الغربيين فى مؤسسات الأبحاث ومراكز الخدمات الثقافية التى تضع تصورات للمستقبل فى واشنطون ولندن وباريس وروما وأماكن أخرى تسائل أنفسها: "من العدو الرئيسى لعدوهم وهو الشيوعية؟... وكان الإجماع الضمنى أن الدين الإسلامى، إذا تحول إلى ممارسات سياسية، يمكن استخدامه كقوة هائلة لمقاومة موسكو فى الحرب الباردة" (٥٠ – ٥١).

وأخيراً، فإن نمو الجماعات الإسلامية الأصولية فى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا عزَّز مباشرة انحداراً متزامناً فى تأثير الحركات القومية العلمانية ذات التوجه اليسارى. كما أن موت عبد الناصر فى عام ١٩٧٠، الذى ضاعفته الهزيمة فى حرب ١٩٦٧ مع إسرائيل (والتى أضعفت الثقة إلى حد بعيد باليسار القومى فى العالم العربى) ترك الباب مفتوحاً من أجل بديل سياسى، وبدأ تبدل كبير فى النموذج السياسى فى المنطقة مع الحرب الأهلية اللبنانية فى منتصف سبعينيات القرن الماضى، والتى أكدت ضعف الدعم للجماعات اليسارية والماركسية فى العالم العربى، ومن ثم بدأت الجماعات الإسلامية فى المنطقة تؤكد نفسها باعتبارها البديل الأساسى لـ"الشيوعية الملحدة".

(٣) أبو شادى، "المصير: وثيقة تنويرية"، ٧٤ – ٧٥.

(٤) صالح، "الأفكار لها أجنحة!"، ١٤.

(٥) توفيق، "الكلمة المناسبة"، ٣.

(٦) الصبان، "شاهين والتاريخ"، ٤٠.

(٧) درويش، "المصير: فشل" ٤٠.

(٨) من أجل المزيد عن البحث الفلسفى فى الأندلس عموماً، وفيما يتعلق بإسهامات ابن رشد خصوصاً، راجع: سلمى الجيوشى: تراث إسبانيا الإسلامية، وبصورة خاصة كتاب Miguel Cruz Hernandez: Islamic Thought in the Iberian Peninsula الصفحات (٧٧٧ - ٨٠٣). وكتاب جمال الدين العلوى المعنون "فلسفة ابن رشد" الصفحات (٨٠٤ - ٨٢٩).

(٩) من أجل تفسير تفصيلى لدور الحكومة المصرية فى تقوية الاستحواذ الأيديولوجى للأصوليين الإسلاميين على الثقافة فى سبعينيات القرن الماضى وتأثيره على السينما المصرية انظر زياد فايد: "ثورة فى السينما المصرية" الصفحات (٨٥ - ١٠٢).

(١٠) محفوظ، مقتبس من كتاب شميط يوسف شاهين، ٢٠١.

(١١) ليس هناك إجماع عندما يتعلق الأمر بتوصيف طبيعة الوجود العربى فى إسبانيا لأكثر من ٤٠٠ عام (أى ما إذا كان هذا الوجود يمكن فهمه على أنه استعمارى أو وجود تحريرى. والمهم هنا هو تأكيد الدوافع التى تفهم من خلالها جماهير المشاهدين العرب هذا الوجود، ومن ثم كيف استخدم شاهين ذاته هذا الفهم لتقديم حكاية عن الدور الاستعمارى فى التقسيمات المثيرة للفتن بين العرب.

(١٢) أدونيس، "إلى محمد جابر الأنصارى"، ١٥.

(١٣) Pick, "Politics of Modernity", 43.

(١٤) ابن رشد، مقتبس فى الفيلم.

(١٥) McDougall, "The Body as Cultural Signifier", 336.

(١٦) Hutcheon, "Circling the Downspout of Empire", 130

(١٧) من بين الدراسات القليلة المنشورة فى العالم دراسة Henry George Farmer المعنونة Historical Facts for the Arabian Musical Influence.

(١٨) Gilbert, "Dance, Movement and Resistance Politics", 345.

(١٩) Shfik, Popular Egyptian Cinema, 101 - 120.

(٢٠) Ashcroft, Griffith, and Tiffin, ed. "Introduction" in The Post-Colonial Studies Reader, 321.

(٢١) Paeck, Literatur und Film, 79.

(٢٢) Shafik, Popular Egyptian Cinema, 82.

(٢٣) المرجع السابق.

(٢٤) Martin-Barbero, Communication, Culture and Hegemony, 148.

الفصل العاشر

التحرر الوطنى فى عصر العولمة

أشار رسوخ العولمة الرأسمالية، بعد انهيار الكتلة السوفيتية فى أوائل تسعينيات القرن الماضى، إلى موضع انقلاب فى ميزان القوى الاقتصادية والسياسية، وبوضوح أشد أدت التجارة الحرة إلى علاقات ظالمة أكثر فأكثر بين البلدان النامية فى آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية من جهة، والبلدان الرأسمالية المتقدمة الأوروبية والأمريكية الشمالية من جهة أخرى، وبدلت سياسات البنك الدولى، جوهريًا، البنية الاقتصادية والاجتماعية التحتية، وهى تفاقم إلى حد بعيد حالة عدم التوازن للنمو الاجتماعى فى نصف الكرة الجنوبى.

وبينما أصبحت العولمة الرأسمالية الآن حقيقة اقتصادية وسياسية، فإنها تواصل طرح تحدٍ أعظم أمام الثقافات المحلية والقومية. ويتجلّى مظهر أساسى للعولمة الثقافية فى نشوء المنتِج الثقافى العالمى، وتسويق هذه الظاهرة من خلال شركات عابرة للقارات. واليوم، توجد ملكيات أقل وأكثر تركُّزًا للوسائط العظمى ومنتجى البرامج وشركات الإنتاج السينمائى العالمية، وأصبحت أسماءُ بيل جيتس، وروبرت ميردوخ، وتيد تيرنر، وسيئ السمعة كونراد بلاك أسماء مألوفة ورموزًا لدمج الثقافة بالترفيه على أنها منتجات استهلاكية معولمة، تمارس عليها الشركات العالمية سلطة غير مسبوقة. ويصف الناقد الثقافى العربى على أومليل هذه الظاهرة فى كتابه المعنون قضية الثقافة:

حوّلت العولمة [الرأسمالية] الثقافة إلى مُنتَج استهلاكى متماثل يستهدف مستهلكين بمقياس عالمى، وهذا التماثل مصمم على نطاق واسع ومن أجل منتج شعبى، وهو يُقدَّم أيضًا على أنه ثقافة عالمية بلا هوية قومية رغم صفته الغربية أو المغرَّبة. ومع ذلك، يؤدى هذا إلى نتيجة متناقضة؛ فمن ناحية، يَحدُث هذا الاستهلاك على نطاق عالمى، ولكنه من ناحية أخرى يُنشئ مقاومة رجعية من الثقافات المحلية التى تواصل تحديًا مهمًا للعولمة الثقافية.

وهذه المقاومة، أضعف حقًا من أن تواجه الواقع الجديد، ومن ثم يصبح أمام الثقافات المحلية أحد خيارين: أن تعود أدراجها إلى شكل ثقافى تقليدى ومعزول، أو أن تنخرط فى عملية تحديث تتيح لها أن تغامر باتخاذ طريقها تجاه الحداثة، وهو ما يعنى فرض شكل تبادلى من التفاعل فى واقع العلاقات الثقافية المُعوْلَمة(١).

تضمنت سينما شاهين من منتصف تسعينيات القرن الماضى مجموعة أفلام تركِّز اهتمامها على موضوعات الصراع الثقافى، وتبنِّى الصيغ الرأسمالية المنحرفة أخلاقيًا، والتهجين الثقافى، والإرهاب كآلية ثقافية دفاعية فى عصر العولمة. ومرة ثانية، فإن فهم شاهين التام للواقع الاجتماعى السياسى الجديد، الذى يؤثر فى كل جوانب الثقافة المصرية والعربية، كان فهمًا فريدًا غير أنه متسق مع ميله إلى التأكيد الموضوعى على الحاجة لتحول حداثى، يحافظ على إدراكه للخصوصيات الثقافية القومية.

يبدأ هذا الفصل بفحص المظاهر العامة لتركز الإنتاج الثقافى حين بدأ يؤثر على الإنتاج والتلقِّى السينمائيين فى العالم العربى، وسوف أركز هنا، إذًا، على ثلاثة أفلام

لشاهين وهى "الآخر" (١٩٩٩)، و"سكوت.. ح نصور" (٢٠٠١)، و"إسكندرية.. نيويورك" (٢٠٠٤)، وأناقش كيف استُقبلت، وكيف عكست مصادر القلق الذى صاحب صعود العولمة الثقافية داخل نطاق الوضع العربى.

السينما العربية منذ تسعينيات القرن الماضى

بينما كان التركيز العالمى على الصناعات الثقافية يصل إلى مستويات غير مسبوقة، فإن إدماجًا موازيًا لهذه الصناعات فى العالم العربى كان يحدث بطريقة ما أثَّرت بشكل مباشر على ممارسات صنع الأفلام. وينبغى، على الرغم من ذلك، التشديد على أن الانتقال إلى صيغة عربية للإنتاج والتوزيع السينمائييْن كان متَّسمًا بالاشتراك المباشر لمؤسسات رأسمالية ثقافية محلية، وهى بالدرجة الأولى مؤسسات من دول الخليج، ولبنان، وسوريا ومصر. وبينما كان الربح بوضوح هو دافع هذه المؤسسات، وأنها على هذا النحو لم تكن، بالضرورة، معنية بالمحافظة على السيطرة القومية على مشروعاتها، فإنها اضطرت رغم ذلك إلى الإبقاء على شكل ما من سيطرة السمة العربية على منتجاتها. وبكلمات أخرى، فى حين كانت هذه الصناعات الصاعدة تبحث عن سوق عربية كبيرة أكثر اتساعًا، إلا أنها كانت تدرك أيضًا العوامل التاريخية والدينية والثقافية، التى لا يمكن تجاهلها إن كان لها أن تشارك فى المنافسة الدولية وتظل مربحة.

ونتيجة للقوى المحركة المحلية والدولية الجديدة، كانت تغييرات عظمة تبدأ فى إحداث تأثيرها على صنع الأفلام المصرية والعربية فى تسعينيات القرن الماضى، وكان بعض هذه التغييرات مرتبطًا بدمج اتجاهات وتقاليد متعددة فى الممارسات الإنتاجية للمنطقة، وتأثرت هذه التغييرات تباعًا بالانفتاح السياسى الأكبر والتراضى النسبى للرقابة الرسمية فى كثير من الدول العربية، كما أنها تعززت بأعمال عدد متزايد من

صانعى الأفلام الشباب، فى بلدانهم ومراكز لجوئهم فى بلدان أخرى، ويتلقى الأخيرين دعمًا ماليًا ولوجستيًا من منتجين ومؤسسات أوروبييْن، وأدى هذا إلى أن أصبحت السينما العربية الجديدة متركزة بدرجة أقل فى مصر ومنتشرة بدرجة أكبر فى البلاد العربية من حيث إنتاجها وموضوعاتها وجماهيرها.

وبجانب هذه التغيرات الإيجابية نشأت مع ذلك مشكلات جديدة، كنتيجة مباشرة للدور المتزايد الذى تلعبه الشركات قليلة أو عديمة الخبرة- أو التى لديها اهتمام أصيل بهذا الأمر- بفن السينما، وبدأت الشركات الضخمة المملوكة لمليونيرات الخليج (روتانا، ART هما مثالان رئيسيان) الاستثمار فى الإنتاج السينمائى والتليفزيونى والتوزيع فى مصر وعلى امتداد المنطقة العربية، وليس فى الإمكان أن نجد تقييمًا بسيطًا للدور الذى لعبته هذه الشركات. فمن ناحية، أنتجت شركات الخليج ووزعت أفلامًا كوميدية مبتذلة لا حصر لها، وأشكالاً رديئة لم تعد تحاكى أفلام الحركة الغربية. ونتيجة لذلك، أغرق كثير من المخرجين قليلى الخبرة الأسواق العربية بأفلام رديئة الجودة، أسهمت فى تدهور الثقافة السينمائية فى فترات سابقة من تاريخ السينما المصرية.

وعلاوة على ذلك، فإن الحساسية المحافظة للكثير من هذه المنتجات انعكست بوضوح فى طبيعة الرقابة الذاتية للكثير من الأفلام التى صنعت فى مصر منذ عهد قريب. كما أن موضوعات الوعى الاجتماعى والسياسى، والميلودرامات التى تُبرز القبلات والعناق أُعيقت فعليًا بل رفضت منذ البداية، فى حين كانت المشروعات الخلاقة فى سرد قصة أو فى المعالجات الأسلوبية مشروعات كتب عليها الفشل مقدمًا.

ومن ناحية أخرى، دعَّم بعض هذه الشركات مشروعات مهمة؛ مثل ترميم الأفلام المبكرة، وشجَّع بعضها البث التليفزيونى لأفلام مصرية وعربية قديمة ذات جودة عالية، لتحفز بذلك أجيالاً جديدة من محبى السينما على الاهتمام بتراثهم السينمائى الثرى، كما أن اشتراك هذه الشركات فى صناعة إنتاج كليبات موسيقية عربية ضخمة أتى بجماعة جديدة من المخرجين والفنيين العرب الناشئين، ومن بين الأشد جدارة بالذكر

من هؤلاء نادين لبكى، التى أصبح فيلمها "سكر بنات" (٢٠٠٧) عملاً ناجحًا على الفور بالنسبة إلى الجمهور العربى والدولى.

غير أن مجالات نشاط الإنتاج السينمائى المصرى والعربى أصبحت غير خاضعة للسيطرة التامة من جانب منتجى دول الخليج وموزعيها؛ فالمنتج المصرى جمال مروان، مثلاً، أدهش الجميع أخيرًا بقرار إنشائه شركة إنتاج جديدة، ومروان، الذى يملك مجموعة ميلودى التليفزيونية، أنشأ شركة ميلودى السينمائية، ويخصص ١٨ مليون دولار (وهو مبلغ ضخم بمعايير صنع الأفلام المصرية) لإنتاج عشرة أفلام، علاوة على استثمارات إضافية خصصها لشراء وإعادة طبع أفلام عربية ومصرية لعرضها على قناته السينمائية الخاصة، وبالإضافة إلى مجموعة جود نيوز، وهى شركة الإنتاج المصرية المسئولة عن اثنين من أكثر الأفلام المصرية والعربية نجاحًا وأشدها إثارة للجدال وأعلاها تكلفة- وهما "عمارة يعقوبيان (مروان حامد، ٢٠٠٦) و"ليلة البيبى دول" (عادل أديب، ٢٠٠٨)- يبدو أن شركة ميلودى السينمائية تغامر بالدخول فى اتجاه يدل على الاهتمام بإستراتيجيات بديلة للإنتاج السينمائى بدرجة أكبر من اهتمام الإستراتيجيات السائدة فى الصناعة منذ منتصف تسعينيات القرن الماضى[٢].

وعلى الرغم من أن تحكمات السوق (التى تترك صناعات الإنتاج والتوزيع المحلى العربى بلا حماية فى مواجهة الأفلام الغربية، بينما تصبح مقيدة بدرجة أكبر تجاه الأفلام القادمة من بلدان عربية أخرى) والرقابة الدينية والسياسية تواصل إضعاف قوة السينما العربية، فإنها سرعان ما تصبح أكثر شمولاً وتباينًا فى نظرتها وجمهورها: فالأفلام المصرية، مثلاً، كثيرًا ما ينتجها مستثمرون لبنانيون أو خليجيون، كما أنها تُظهر نجومًا من لبنان وسوريا والمغرب وتونس، ويعمل صناع أفلام من لبنان وسوريا وفلسطين وشمال أفريقيا فى الإنتاج المشترك مع حكومات ومؤسسات قطاع خاص أوروبية؛ مثل montecinemaverita المتعاطفة مع الصهيونية وLa Sept-Arte.

وعلى مستوى آخر، فإن عدداً من التمثيليات التليفزيونية يُصنع للتوزيع فى العالم العربى، كما أصبحت سوريا مركز إنتاج ضخماً للدراما والكوميديا التليفزيونية، وهى الثانية فى هذا المجال بعد مصر، وفى عام ٢٠٠٤ أُنتج أكثر من سبعين عرضًا فى سوريا، وُزِّع معظمها على نطاق واسع وحاز شعبية فائقة، وخصوصًا فى دول الخليج وشمال أفريقيا. كما أن التراخى الشديد للقيود الحكومية على الصناعات الخاصة، والذى صاحبه بناء منشآت حديثة للإنتاج السينمائى والتليفزيونى قرب دمشق، علاوة على التدفق المستمر للاستثمارات التجارية من بلدان الخليج، يوجد إمكانية صناعة سينمائية وتليفزيونية ضخمة فى سوريا تمتد عبر العالم العربى، ومع بقاء الغالبية الساحقة من دور العرض السينمائية فى المنطقة خاضعة للملكية والإدارة المحلية، فهناك إمكانيات لتنوع متزايد فى وضع الخطط السينمائية، وإطالة مدة عرض أفلام أهل البلاد (أفلام الإنتاج الوطنى- المترجم).

أصبحت السينما العربية منذ تسعينيات القرن الماضى، من زاوية موضوعاتها، تتسم بأوجه القلق المصاحبة، من ناحية، لركود المشروع القومى العربى، ولصعود الأصولية الدينية من ناحية أخرى. وباعتباره حافزًا تفاعليًا تشكَّل كثير من الأفلام العربية بتكافل حداثى، مصحوب بهوية عربية مجدَّدة تكافح لتأكيد تباينها والعثور على دور جديد فى الصراع من أجل التحرر الاجتماعى والقومى.

كما حاولت أن أبرهن، كان للأصولية الإسلامية تأثير مباشر على الحياة الفكرية والثقافية فى مصر، أدَّى إلى فيض من الأفلام التى تعالج هذه القضية، يشمل فيلمين ليوسف شاهين وهما "المهاجر" (١٩٩٤) و"المصير" (١٩٩٧)، كما أنتجت مصر العالمية، وهى شركة شاهين للإنتاج السينمائى، فيلمًا مشهورًا حيَّاه النقاد هو "الأبواب المغلقة" (عاطف حتاتة، ١٩٩٩) الذى عالج الأصولية من منظور أكثر معاصرة، وأصبح صناع أفلام جزائريون وتونسيون يعالجون ممارسات أصولية، ويصورون بوضوح تأثيرها على الشباب العربى وثقافته فى الوقت الحاضر. وعلاوة على ذلك، أدى المناخ السياسى

المشحون بشدة فى المنطقة، منذ تسعينيات القرن الماضى، إلى إنتاج عدد من الأفلام، التى تعلِّق على الممارسات والسيطرة الاستعمارية وما بعد الاستعمارية، ومنها فيلم أسامة محمد المعنون "صندوق الدنيا" (عام ٢٠٠٢)، وهو تصوير مؤسلب للحياة فى قرية سورية صغيرة خلال حرب ١٩٦٧ مع إسرائيل، يربط مقاومة ما بعد الاستعمار بالنضال من أجل تحديث العلاقات الاجتماعية، ومالت السينما العربية، تباعًا، إلى أن تضع فى الصدارة الأوضاع الاجتماعية والثقافية والشخصيات التى عكست مجتمعًا سريع التغير، ويناضل مُطالبًا باسترداد هويته القومية ضد الضغوط الاستعمارية الجديدة الداخلية والخارجية على السواء. وفيلم صانعة الأفلام اللبنانية راندة شهال "الطائرة الورقية" (عام ٢٠٠٣)، مثلاً، يدور حول قصة حب عبر الأسلاك الشائكة بين فتاة عربية شابة وجندى إسرائيلى عربى (كلاهما من أتباع الديانة الدرزية)، وباتهام لاذع لواقع الاحتلال القمعى.

وبالمثل، فإن المعضلة الفلسطينية تظل من بين الموضوعات التى يتم تناولها بكثرة فى السينما العربية، ومع ذلك يجرى التأكيد بشدة، منذ أواخر ثمانينيات القرن الماضى، على معالجة القضية من خلال عيون الضحايا: اللاجئين، الفلاحين صائدى الأسماك، وفلسطينيى الطبقة العاملة والفلسطينيين العاطلين. وأفلام "حكاية الجواهر الثلاث" لميشيل خليفة (١٩٩٥)، و"يد إلهية" لإيليا سليمان (٢٠٠٢)، و"زفاف رنا" (٢٠٠٢)، لهانى أبو أسعد، أمثلة بارزة على هذا الاتجاه، ولكن إحدى المحاولات الملحمية إلى حد بعيد والمؤسلبة على أعلى مستوى والتى تصور تاريخ النفى الفلسطينى هى فيلم "باب الشمس" (٢٠٠٤) ليسرى نصر الله، والذى أنتجته شركة مصر العالمية المملوكة ليوسف شاهين (الفيلم من إنتاج غير مصرى - المترجم).

وعلى مستوى آخر، عكست صناعة السينما العربية منذ تسعينيات القرن الماضى، على نحو مباشر، التطور فى تقنيات الاتصالات؛ مثل نمو شبكات الأقمار الصناعية التليفزيونية العربية، كما تتزايد المهرجانات السينمائية فى المنطقة، مصحوبة بأحداث

سنوية فى القاهرة وبيروت ومراكش ودمشق وقرطاج علاوة على مهرجان دبى السينمائى الجديد والذى أنشئ عام ٢٠٠٤، وقد أصبح مهرجان الإسماعيلية السينمائى الدولى للأفلام التسجيلية (والقصيرة - المترجم) منفذًا أكبر لعرض ومناقشة الاتجاهات الحديثة فى صنع الأفلام التسجيلية والتجريبية العربية، وكل هذا أصبح يتشكل ويُشكِّل بواسطة نهضة فى التفاعلية الثقافية القومية العربية الشاملة.

يتسامى الإحياء الثقافى القومى فوق الانقسامات والحدود بين الدول والأقاليم والشعوب العربية، وهى انقسامات فرضتها وخططتها، فى الأصل، القوى الاستعمارية فى العقد الأول من القرن العشرين، وهذا الإحياء يؤذن بعهد جديد كيفيًا فى تطور السينما العربية؛ فالتوترات السياسية فى الشرق الأوسط، والتى تشمل التشعبات المستمرة للمعضلة الفلسطينية، وتورطات حربى الخليج (١٩٩٢) والعراق (٢٠٠٣) (وكلاهما يُفهم محليًا بوصفه انعكاسًا للمخططات والتدخلات الاستعمارية الجديدة) تواصل حثَّ الوعى السياسى والاجتماعى بالأوضاع والهموم الثقافية، وهذه الحالة المعقدة تشجع ظهور اتجاهات فكرية ونماذج أسلوبية جديدة فى مجالات مختلفة من الإنتاج الثقافى، وتسمح بنمو ممارسات فى صنع الأفلام تُسهِّل تكسير الحواجز المصطنعة للشكل والجغرافيا، وما بين الفن الراقى والفن الهابط، وما بين المؤدى والفنان، والتى تشكل إلى حد بعيد جدًا الممارسات السينمائية الثقافية فى الغرب. ويمكن لهذه التطورات، إذا أخذت كلها بعين الاعتبار، أن تشير فقط إلى بداية جديدة لسينما لا تتخلى عن مسئولياتها تجاه شعبها.

ومنذ أواخر سبعينيات القرن الماضى تدل أعمال شاهين بثبات على هذا النضج السينمائى، الذى تتسم به وعلى نحو متزايد السينمات العربية الجديدة، وحقيقة أن شركة مصر العالمية المملوكة لشاهين هى التى دشنت السير المهنية لعدد لا يحصى من صانعى الأفلام الشباب، والفنيين السينمائيين، علاوة على ممثلين وممثلات من مصر والعالم العربى هى حقيقة تشهد على دور شاهين باعتباره صانع أفلام ودوره باعتباره

مؤسسة فى تاريخ السينما العربية المعاصرة. والأكثر أهمية، من وجهة نظرى، هو دور شاهين الطليعى فى تصوير أفكار جديدة وموضوعات لم تعالج من قبل، بالإضافة إلى تجريبه لمعالجات أسلوبية لم يُسمع بها من قبل فى ممارسة التيار الرئيسى للسينما المصرية، وكما رأينا فى الفصول السابقة، فسينما شاهين كانت متسقة وفريدة فى كيفية تشكيلها وتشكلها بواسطة التغيرات والأحداث التى تؤثر فى العالم العربى على مدى الستين عامًا الماضية، كما أن تصوير شاهين الحساس للحظات تاريخية فى التاريخ العربى المعاصر أنشأ معيارًا فكريًا وأسلوبيًا فى السينما العربية.

كثير من الهموم الفكرية والمعالجات الأسلوبية، المرتبطة بالسينمات العربية الجديدة، يمكن ربطها بطريقة ما أو بأخرى بمغامرات شاهين السينمائية الخاصة. وابتداء بكونه من بين صناع الأفلام الأوائل، الذين رتَّبوا واحتفلوا بوجود الفلاحين والعمال على الشاشة السينمائية العربية، مرورًا بدعمه الثابت لأشكال النضال العربية الشاملة المعادية للاستعمار، وهمه المصحوب بالقلق من صعود الأصولية الإسلامية، وصولاً إلى نضاله من أجل تغيير ديمقراطى أساسى، تتنبأ سينما شاهين بسينما عربية جديدة وتشجعها، وحتى التأقلمات المؤسساتية التى تجرأ شاهين على تبنيها، وخصوصًا ممارساته السينمائية للإنتاج المشترك، أنذرت بما سوف يصبح مزاولة معتادة تقريبًا بين صناع الأفلام العرب المستقلين.

ويركز بعض النقاد العرب على محاولة أفلامه المتأخرة، وخصوصًا "الآخر" و"سكوت.. ح نصور"، و"إسكندرية.. نيويورك" اجتذاب جماهير دولية وبالأخص الجماهير الفرنسية (بسبب الروابط الإنتاجية مع Canal+، وFrance 2 Cinéna، والمركز القومى [الفرنسى] لصناعة السينما). ونظر هؤلاء النقاد إلى هذه الأفلام على أنها جانب من اتجاه، بدأ مع فيلم "الوداع يا بونابرت" وعرَّض نزاهة شاهين الفنية للشبهة تدريجيًا بالإضافة إلى دوره ناشطًا سياسيًا، ورغم ذلك النقد قدمت أعمال شاهين المتأخرة رد فعل حساسًا، مع كونه حائرًا، تجاه وضع، حيث كانت الآليات الاجتماعية

والسياسية للمقاومة هى ذاتها خاضعة للمساومة والتهميش، وداخل هذا المناخ عكست أفلام شاهين الأخيرة رفضه النضالى للعولمة، التى اعتقد أنَّها تدمِّر قدرة مجتمعه على التحديث والتقدم، على أن هذه الأفلام أظهرت أيضًا تشاؤمه فيما يتعلق بإمكانيات مقاومة جماعية قوية بما يكفى لمواجهة التحديات الجديدة لثقافة الاستهلاك والخوف والدونية المهيمنة.

معالجة معضلة «الآخر»

بينما أصبحت موضوعات السيطرة السياسية، والهيمنة، والتحكُّم مكملة لسينما شاهين إلا أن هذه الانشغالات الفكرية اتخذت منعطفًا حادًا جديدًا فى فيلم "الآخر"؛ حيث تعالج هنا فى سياق النظام العالمى الجديد، وهو مصطلح يصف بصورة مجملة البيئة السياسية العالمية بعد انهيار الاتحاد السوفيتى والكتلة الاشتراكية، والفيلم الذى صنع عام ١٩٩٩ يمكن أن يفهم فقط على أنه تعليق على حالة العولمة الثقافية أحادية القطب التى تلت الحرب الباردة. والسيطرة السياسية والعولمة ليستا متأصلتين بالضرورة سياسيًا أو عسكريًا، ولكنهما أيضًا قائمتان ومتعززان بأشكال تحكُّم اقتصادى وفكرى وثقافى تعتمد على الوسائط، ويحذر "الآخر" من النمو المفاجئ لبنيات سلطة مقيدة غير خاضعة للسيطرة، تمجِّد النزعة الاستهلاكية، وتبرر الجشع الرأسمالى والهيمنة المتعددة الجنسيات، وتمهِّد الطريق لظهور أشكال متعصبة ومتطرفة من الانشقاق والمعارضة فى البلدان النامية.

يؤدى "الآخر" وظيفته إلى حد بعيد على أنه قصة بسيطة بين آدم، الابن لأسرة مصرية - أمريكية ثرية والذى يعد رسالة دكتوراه عن الإرهاب الدولى بجامعة كاليفورنيا بولاية لوس أنجلوس الأمريكية، وحنان الشابة التى بدأت سيرتها المهنية منذ قليل جدًا مراسلة صحفية فى صحيفة يسارية معارضة، وعندما يعود آدم إلى الوطن

فى إجازة قصيرة يقابل حنان فى المطار وتبدأ علاقة حب قوية بينهما. ولكن، مارجريت، أم آدم، ليست سعيدة بهذه العلاقة، وتبذل كل جهدها للتلاعب بابنها وتدمير حنان، ورغم ذلك يتزوج الحبيبان فى آخر الأمر، غير أن المصاعب تنشأ حين يؤدى تحقيق تُجريه حنان حول مشروع سلام دينى إلى تعقبها لقصة عن صفقات تجارية فاسدة تشترك فيها أسرة آدم.

تبنى أسرة آدم مجمعًا سياحيًا تموِّله شركات أمريكية، داخل منتجع فى صحراء سيناء، يعزز التفاهم بين الأديان (تاريخيًا، كان المشروع مطروحًا بالفعل من جانب الرئيس السابق أنور السادات تعبيرًا عن التزامه بالسلام فى الشرق الأوسط). ولكن الحقيقة، مع ذلك، هى أن المشروع خطة مرسومة لتستفيد منها الأسرة وتتيح للرأسمال الأمريكى المزيد من السيطرة على صناعة السياحة فى مصر، وفى مقابل الرمزية التى تربط مارجريت وأسرتها بسياسات الهيمنة والتلاعب الأمريكية. يقدم الفيلم صورة متعاطفة مع أسرة حنان المصرية والتى تنتمى للطبقة العاملة (أم حنان اسمها بهية، التى استخدمها شاهين فى عدة أفلام، من ضمنها فيلم "العصفور"، للاستشهاد بشخصية مصر الأم)، وفى محاولات سيطرتها على ابنها، ترشو مارجريت أخا زوجة ابنها، وهو سفاح متحمس للقضية ينتمى إلى طائفة دينية أصولية إرهابية، لإيقاع حنان فى مصيدة مميتة، وينتهى الفيلم بالموت المأساوى للزوجين الشابين أثناء تبادل لإطلاق النار بين الشرطة وجماعة من الإرهابيين فى شوارع القاهرة.

يقدم الفيلم، على نحو ميلودرامى، قصة حب عاطفية فى خضم صراع سياسى شديد، كما يقدم قطعًا موسيقية من صنف ردىء تبرز جلال الطبقة الراقية الغربية، مجدولة مع اسكتشات قديمة من إنتاج هوليوود لراقصين يدورون بسرعة على موسيقى فالس لشتراوس، غير أن الفيلم يتأمل أيضًا قضايا سياسية مهمة فى صلب العلاقات المعاصرة بين العالم الثالث والغرب؛ مثل الممارسات السياسية العربية، وإرهاب المسلمين الأصوليين، وتعدد الثقافات، والعولمة، والفساد السياسى والتطور التكنولوجى.

كما يقدم الفيلم صورة مقيتة للطبقة العليا المصرية فيما بعد الاشتراكية، ويصورها على أنها شلّة من شخصيات متبجّحة من بين الأثرياء الجدد، مبهورة بالقوة والمال الأمريكيين وبالتكنولوچيا الجديدة، وأحد المشاهد الأخّاذة فى الفيلم هو مشهد مارجريت حين تقابل، فى محاولتها للتآمر على حنان، متآمراً متعاوناً معها من جماعة إرهابية أصولية فى برج إيڤيل، ولكن اللقاء يصبح مجرد لقاء افتراضى، يوجد فقط فى فضاء الكمبيوتر؛ فعلاقات الكمبيوتر والأقمار الصناعية تُرى على أنها وسيلة للمحافظة على رقابة وتحكم من بيدهم السلطة.

وحسب شاهين، فالقضية الرئيسية التى يطرحها فى فيلمه هى "أين نقف بالفعل باعتبارنا عرباً فيما يتعلق بمحاولة الغرب تنسيق سيطرته السياسية؟ وبالنسبة لذلك الأمر، كيف نأمل بالفعل فى معالجة عواقب المنافسات المحتملة مع الغرب فى هذا الصدد؟" إنه يتساءل عن الأسباب وراء ركود وعدم قدرة العرب على التحرك فى اتجاه توحيد وتنسيق جهودهم للتعامل مع عواقب العولمة والنظام العالمى الجديد[٣].

وكما حدث مع "الوداع يا بونابرت" يعالج شاهين من جديد قضية المقاومة الوطنية للسيطرة الاستعمارية، ويؤكد هذه المرة الحاجة إلى تحديث هذه المقاومة، واستخدامها بفعالية للمنجزات التكنولوچية، بغض النظر عمن ابتكرها، وتلميح الفيلم إلى التعاون الانتهازى- عن طريق التكنولوچيا الحديثة- بين أم آدم المخطِّطة وشقيق حنان المتعصب الإرهابى يرمز إلى دعوة لجماهير المشاهدين العرب لاتخاذ طريق حداثى لمقاومة السيطرة السياسية، يكمل فهم الديناميات المقعدة للثقافات القومية والمعولمة وما بين الأخيرتين، ومن البداية يحدد "الآخر" الاتجاه العام لهذا الموضوع، عندما يقدم فى أول مشاهده حواراً بين المنظِّر الثقافىّ إدوارد سعيد ومجموعة من الطلاب من ضمنهم آدم بطل الفيلم، ويركز إدوارد سعيد حديثه على الحاجة إلى معالجة الفروق الثقافية لا من زاوية خلق تشعبات مصطنعة قائمة على التعصب

الشوفينى، بل بالأحرى من خلال فهم منظور تاريخى بدرجة أكبر للفروق وكيف تشكلت وشكلت بواسطة سلطة:

> **كل من لا يؤمنون إلا بالقوة الغاشمة لابد أن يفجروا مقاومة وعنفًا وكراهية عند الآخرين، وأتمنى أن نتوقف عن طرح سؤال "ما هويتك؟"! [الغرب] اخترع الكمبيوتر، ونحن [العرب] اخترعنا الكتابة! ليس مهمًا من أعطى لمن ومن أخذ مِنْ مَنْ. والثقافة الفرعونية، مثلاً، هى مثل موسيقى بيتهوفن بالضبط، وكلاهما ملك كل البشر.**

لاقى الفيلم خليطًا من المتابعات النقدية لنقاد سينمائيين مصريين وعرب، ورغم رد الفعل هذا، اجتذب الفيلم جمهوراً كبيراً من المشاهدين. ونتيجة لذلك، تمكّن شاهين أخيراً من أن يسدد قرضًا لمنتج حكومى فرنسى قدمه دعمًا لفيلم "الوداع يا بونابرت"(٤)، واقترح البعض أن علاقة الحب الشبيهة بعلاقة روميو وچولييت بين الممثلْين الشابيْن الشعبييْن للدورين الرئيسيين (حنان التركى- اسمها كما ورد فى العناوين، المترجم- وهانى سلامة) لعبت دوراً مهمًا فى جذب مشاهدين من الشباب إلى دور العرض. ومن جديد، ظهر موضوع لجدال مهم نتج عما اعتبره الكثيرون معالجة أسلوبية مشوِّشة.

فقد وصف الناقد السينمائى كمال رمزى الفيلم بأنه "متخبِّط على كل المستويات"، و"مثير للرأى العام" فى تصويره للأحداث، ويستطرد قائلاً: إنه فى حين يبرز الفيلم اهتمام شاهين التقليدى بالشخصيات القلقة والمتمردة والمواجِهة فى سعيها وراء أهدافها ورغباتها، إلا أنها رغم ذلك "تلتقى مع بعضها بالصدفة كشخصيات قسرية ومفتعلة"(٥). من جانبه، يشترك الناقد مصطفى درويش مع الرأى القائل إن الفيلم متكلف فى كيفية تقديمه لرسالته، وفى الغالب بسبب محاولته أن يقول أكثر مما ينبغى أن يقال(٦).

ولكن كثيراً من النقاد، مع ذلك، ينظرون إلى الفيلم على أنه تصوير فنى واسع الخيال لقضية قريبة إلى قلوب الشباب المصريين المفتونين للغاية بكل ما هو أمريكى، وحسب رءوف توفيق، يقدم "الآخر" وصفًا أصيلاً للروابط بين الممارسات الملازمة للسياسات الأمريكية ومنطق الإرهاب الأصولى(٧)، ويكتب طارق الشناوى أن الفيلم يحمل حزمة كاملة من التناقضات التى تتسم بها أفلام شاهين: المزج النموذجى بين رسائل مباشرة ورسائل غامضة، وتبادل البساطة والتعقيد فى إخراجه، ويلاحظ الكاتب أيضًا أن "الآخر"، بانسجامه مع أفلام أخرى لشاهين، يقدم من جديد شخصيات غريبة عن بيئتها وتاريخها. وعلى هذا النحو، فإن آخر الفيلم ليس بعيداً عنا.. فى الحقيقة، "ذلك الآخر فى داخل كلٍّ منا، ويرمز له فى الفيلم بالشخصيات الإرهابية، ورجال الأعمال الفاسدين، وأعضاء الطبقة العليا الذين يبدو أنهم باعوا أنفسهم للأمريكان"(٨). وفى مقال آخر، يؤكد الشنَّاوى، بالإضافة إلى ذلك، أن الفيلم عَكَس الطفل عند يوسف شاهين، الذين ظل مثقلاً بالتأثيرات المتعارضة مع الواقع والخيال(٩).

وصف سمير فريد الفيلم بأنه "فانتازيا كاريكاتورية" حول النظام العالمى الجديد، كما اعتبره حلقة ثالثة من ثلاثية شاهين، التى استلزمها منظور جديد للتعامل مع الآخر، حيث استكشف "المهاجر" مصر القديمة، ووصف "المصير" فترة من العصور الوسطى، وقدم "الآخر" شريحة من الحياة المعاصرة، والفيلم فى رأى سمير فريد يدين ظاهرة الإرهاب المصرية والعربية القائمة على الدين. غير أنه يشير بوضوح إلى اشتراك الأمريكيين فيها؛ لكنه يحذر من التعامل مع الفيلم باعتباره قصة سياسية واقعية: لأن هذه المقاربة سوف تحط من شأن رسالته ونزاهته الفنية، وهو يحاول أن يبرهن على أن الفيلم يحتاج لأن ينظر إليه على أنه كاريكاتير لفانتازيا موسيقية تتحول فيها الشخصيات إلى رسوم كاريكاتورية لأنفسها "مارجريت عن الأمريكان، وبهية عن مصر، وآدم وحنان عن روميو وجولييت"(١٠).

وعلى هذا النحو، مثَّل الفيلم مرحلة أخرى فى سينما شاهين؛ لأنه بينما واصل الفيلم التقليد الخاص بالميزانسين التفصيلى والرحب، وبالانشغال الفكرى بقضايا اجتماعية وسياسية عربية معاصرة، إلا أن إيحاءات المعارَضَة Pastiche المستترة فيه تجعله أبعد من أن يفهم بسهولة، وخصوصًا عندما تهدف لتوصيل مغزاه السياسى(١١). وعلى الرغم من ذلك كان الفيلم ناجحًا بالفعل فى جذب نوع مختلف من جمهور المشاهدين، وهو جمهور ربما لم يكن قد شاهد فيلمًا لشاهين من قبل، وعبَّر أحد المشاهدين العرب عن كيفية استقبال الفيلم فى تعليقه الآتى فى موقع IMDb على شبكة الاتصالات العالمية (الإنترنت).

> **نجح فيلم "الآخر" فى جذب أناس أكثر لم يكونوا فى أى وقت من كبار المعجبين بأفلام شاهين السابقة، ولكن أغلبية المولعين بأفلام شاهين لم يحبوا الفيلم، أو على الأقل قالوا: "ربما يكون فيلمًا جيدًا، ولكنه ليس فيلمًا لشاهين" وأنا واحد منهم. فشخصيات الفيلم ليست موصوفة بطريقة عميقة، والرموز المستخدمة الخاصة بكل شخصية تعتبر سطحية فى معظم الأوقات، والمعجبون بأفلام شاهين اعتادوا أن يشاهدوا أفلامه لقضاء ساعتين من التفكير العميق والتحليل، ليس فقط بسبب الأسلوب الفنى وميزانسين شاهين المثير للإعجاب- الذى كان جيدًا جدًا فى فيلم الآخر- بل أيضًا بسبب الأفكار الثورية و"الغوص العميق" الذى اعتاد القيام به داخل شخصياته والتناقضات القوية داخل الشخصية وبين الشخصيات المختلفة. فيلم "الآخر" كان أنا فى مواجهة الآخر، ولكن هذا الأنا لم يكن أنا بالتأكيد، والآخر كان الآخر أكثر مما ينبغى(١٢).**

إذا كانت ما بعد الحداثة تمثل أزمة معرفة وشرعية تؤدى إلى الارتيابية (مذهب الشك الفلسفى- المترجم) المشروطة تاريخيًا تجاه القصة الكبيرة التى تشمل قصصًا صغيرة metanarrative والخاصة بالتنوير وما يرتبط به من أفكار عن التقدم العلمى والتحرر السياسى، كما أكد[١٣] چان فرانسوا ليوتار ذات مرة، فإن فيلم "الآخر" لشاهين يقدم مثالاً قويًا وتعليقًا على حالة القلق العربية فى عصر العولمة والنظام العالمى الجديد، والمعالجة الغريبة التى تسيطر على التمثُّل الذى قام به شاهين من خلال شخصيات فيلمه تصور بفعالية علاقة القرابة بين الكلبية واللامبالاة والهزيمة، وبالنسبة لأولئك النقاد الذين يبحثون عن شاهين القديم، والذى أوضحت أفلامه "جميلة أبو حريد" و"الناصر صلاح الدين" و"الأرض" واقع جماعة قومية فى حالة مقاومة، فإن فيلم "الآخر" لم يتمكن من القيام بالمهمة التى عهدت إليه، وبالنسبة لأولئك الذين بحثوا عن بهية فيلم "العصفور" المتفائلة وعاقدة العزم (من تتحدى الهزيمة وتنادى بالمقاومة باعتبارها هوية) أو بحثوا عن بهية ما بعد الفترة الثورية مقترفة الذنب فى فيلم "عودة الابن الضال" يمكن أن يكون الفيلم فقط مخيبًا للآمال.

بعض النقاد لا يستطيعون ربط حساسية الفنان عندما حاول تصوير لحظة عدمية فى التاريخ المصرى والعربى بعدم وجود متسع لإحساس واقعى بالمقاومة، ولا حتى بإحساس أصيل بالذنب والندم على أخطاء الماضى، وكل ما ترك هو الأيقونات الرديئة فنيًا والصور طبق الأصل الجوفاء، التى تؤدى عملها فى قصص كبيرة تشمل قصصًا صغيرة تعبر عن الأزمة، والمعضلة هنا هى معضلة ملازمة لطبيعة التحديث المتناقضة (حسب كتاب فريدريك جيمسون ما بعد الحداثة) فى عصر رأسمالية متأخرة: فعندما توفِّر التكنولوچيا على نحو متزايد قواعد ترابط بإمكانها أن تعزز حلولاً جمعيَّة وتنسيقية لمشكلات عامة، نصبح أكثر وحدة وأكثر عزلة، وهو تناقض أشار إليه ماركس باعتباره عرضًا للجدل الرأسمالى المتناقض، بين القدرة غير المسبوقة لهذا النظام

على النمو وتحسين وسائل الإنتاج والمعضلة الناجمة عن إضفاء الطابع المادى على مجمل الطاقة الكامنة لهذه الأشكال من النمو، فيما عدا أسسها المستهدفة المفيدة.

وفى غضون ذلك، فإن مظاهر الرأسمالية المعولَمة والقوى المقسِّمة والهدامة المشاركة فى هذه العملية لفك الارتباط (وهى عملية يعرِّفها شاهين باعتبارها عملية آخرية تشمل المناصرين من كل جوانب الطيف السياسى والثقافى) تواصل إحداث الدمار. وفى هذا الصدد، يحدد "الآخر" الروابط بين المتنمرين المحليين الذى يهيمنون على الاقتصاد والسياسة فى عالم عربى بعد الاستعمار، من ناحية، وحشد من المصالح المالية القوية متعددة الجنسيات صاحبة اليد العليا فى العولمة من ناحية أخرى.

تخيُّل شاهين للعولمة الرأسمالية فى فيلم "الآخر" معنى على نحو قاطع إلى حد بعيد بقدرتها على إخفاء أنيابها ومخالبها بقفازات حريرية وابتسامات خبيثة، وبهية التى كانت ذات دلالة فى فيلم "العصفور"، وتحمل كل الرموز المبعثرة والممزقة الخاصة بمصر أم تُختزل إلى مثيلة طبق الأصل ضحلة لذاتها السابقة، كما أن براءة حنان المضفى عليها طابع المثال فى تقصيها للفساد الرأسمالى، بينما تحاول المحافظة على علاقة مع ابن مجرم رئيسى فى الفضيحة، تصبح مجازًا لليسار العربى فيما بعد الاتحاد السوفيتى وعدم قدرته على إعادة تحديد موقعه داخل وضع جديد للقوى المحرِّكة، من أجل توفير تقييم نقدى - ذاتى لممارساته السابقة، أو تقديم إجابات جديدة عن الحقائق الاجتماعية والاقتصادية والثقافية العربية الجديدة.

ومهما يكن من الأمر، فإن ثورية شاهين الساخرة أبعد من أن تكونَ فارغة أو ذاتية الهدف، وقراءة فيلم "الآخر" داخل سياق عربى تتيح لنا أن نرى أوجه الإخفاق والنجاح لمثقف عربى ناشط؛ فقد دلت حساسية ما بعد الحداثة الكئيبة فى الفيلم على ابتعاد كبير عن أفلامه السابقة، والتى ظلت رغم موقفها الحداثى الاستبطانى، ميالة إلى التفاؤل، حتى فى فيلم "عودة الابن الضال" حيث عكس الهروب الأخير لشاب وفتاة

بعد مذبحة أسرة مدبولى موقفًا متفائلاً على نحو يكاد لا يدرك، ولكن هذه الكآبة تكمن فى الديناميات المدمرة للذات الخاصة بالعولمة الرأسمالية المسيطرة.

إن موقف مارجريت اللامبالى فيما يبدو وهى تعبر كوبرى بروكلين بعد موت ابنها هو صفعة عنيفة للواقع فى أداء ما بعد حداثى فاصل على نحو آخر، إنه لحظة يتوقف فيها مؤقتًا لعب شاهين السينمائى، وتبدأ لحظة تأمله- وتأملنا- القصيرة. وتجسيدًا رمزيًا لبنيات السلطة الاستعمارية وبنيات السلطة العربية المحلية فى عصر العولمة تعتبر مارجريت فى الحقيقة مسيطرة على الأحداث. غير أنها تظل الخاسرة الأخيرة، التى فقدت ابنها وهويتها الخاصة باعتبارها أمًا وامرأة، وكائنًا بشريًا، وسلوك مارجريت السيريالى المتعلق برفعة الثقافة والسلطة والحداثة المفرطة يعكس الوعود المقطوعة والزائفة التى تقدمها العولمة للبلدان النامية[١٤]، وداخل هذه اللحظة الاستبطانية يوضح شاهين لمشاهديه الحاجة إلى الحذر من فقد الاتصال بالطبيعة والشىء الصحيح، كما يصف بودريار التأثير الاجتماعى والثقافى لعصر ما بعد الحداثة.

«سكوت.. ح نصوَّر»

بعد عامين من العمل أُدخل شاهين فيهما إلى المستشفى عدة مرات، عُرِضَ أخيرًا فيلم "سكوت.. ح نصور" وسط دعاية وترقُّب، وكان الفيلم إنتاجًا مشتركًا بين شركة مصر العالمية المملوكة لشاهين ومدينة الإنتاج الإعلامى، والمركز القومى للسينما، وعدة محطات تليفزيونية فرنسية. ومع ذلك، كان لاعتلال صحة شاهين أثناء تصوير الفيلم أهمية كبرى فى أن يضطر مساعده خالد يوسف إلى إنجاز عدة مشاهد، وبعد ذلك أثناء المراحل النهائية من التوليف والمزج، ورغم مرضه، اشترك شاهين ذاته فى الصراع مع نحو ثلاثة آلاف أسرة من الفلاحين من سكان جزيرة الدهب الواقعة داخل النيل بالقرب من القاهرة، وهم أناس كانوا يُجبرون على الانفصال عن أراضيهم لتسمح

ببناء ملاهٍ سياحية، وخلقت زيارة شاهين إلى جزيرة الدهب والتى رُوِّج لها جيداً حملة تضامنٍ قوميٍ واسعة، حيث جرى نقاش فى الصحف الكبرى حول قضية محاولة رجال الأعمال الكبار حرمان الناس من مصدر رزقهم، وهى قصة معاصرة تشبه قصة فيلم "الأرض" عام ١٩٦٨ لشاهين، ومع أن نِتاج "سكوت.. ح نصور" لم يكن مصقولاً كما



فيلم "سكوت.. ح نصور": عصر عولمة الرأسمالية
تصوير: ماجد فوزى

كان مخططًا له، إلا أنه عُرِض فى مهرجان فينسيا السينمائى مع صخب شديد صاحب احتفال خاص بعمل شاهين، وحافظ على نجاح تجارى شعبى متزايد.

"سكوت.. ح نصور" مبنى كفيلم داخل فيلم، حيث يشتغل صانع أفلام على فيلم يصور أسرته وأصدقاءه، وتتخلَّل عملية صنع الفيلم مداولات ومناقشات بين الممثلين حول أدوارهم، وهدف الفيلم، وحبكته وتطوره الدرامى. وتشمل القصة أسرة برجوازية

من الفترة السابقة على ثورة ١٩٥٢، تتكون من جدة ثرية (تلعب دورها ماجدة الخطيب)، وابنتها النجمة السينمائية ملَك (التى تقوم بدورها المطربة التونسية الشهيرة لطيفة) وحفيدتها بولا (تقوم بدورها روبى)، وملك تعيش زواجًا بلا حب مع محامٍ مشغول بعمله، وبجمع المال، وله علاقة جنسية مع امرأة أخرى، وبأحداثه التى تدور فى إسكندرية كوزموبوليتانية مُغرِّبة - مقابل الإسكندرية الأكثر دفئًا فى أفلام شاهين السابقة - يحتوى هذا الفيلم على روح خفيفة ونهاية سعيدة خاصين بكوميديا الأخطاء التقليدية، وحين يفرُّ زوج ملَكْ مع أعز صديقاتها، يطاردها النجم المدَّعى لمعى (أحمد وفيق)، وهو فنان متملق باحث عن الذهب، يهتم بملك فقط من أجل صلاتها وأموال أسرتها. ومنذ البداية، تحذِّر الجدَّة التقدمية سياسيًا واجتماعيًا ابنتها تجنب السقوط فى حبائل الانتهازى الشاب.

وفى منتصف الفيلم، ينقل لمعى مغازلاته من الأم إلى الابنة، حين يُخدع بالتفكير فى أن ثروة الجدة سوف تئول إلى الشابة بولا، وفى محاولة لفضح حقيقة لمعى، يدبِّر أُوليفى (وهو كاتب سيناريو هو ذاته مولع بملَكْ) خطة لتعريته. وفى غضون ذلك، تكون بولا فى علاقة حب مع عبد الناصر ابن سائق الأسرة، وهو طالب جامعى يحب الحديث عن جمال عبد الناصر والأحلام والثورة، وعبد الناصر الشاب مهتم بإصدار جريدة للشباب يحذرهم فيها من عولمة الرأسمالية وكيف أنها تدمر النسيج الاجتماعى والاقتصادى للبلاد.

وشخصية عبد الناصر تبدو الشخصية الوحيدة فى الفيلم المدركة لذاتها سياسيًا وفكريًا ولدورها فى المجتمع بوضوح، وفى رأيه أن الحلم الذى بدأه وسانده جمال عبد الناصر ما زال حيًا، وأنه لن يتخلى عن نزاهته الشخصية واستقامته الأيديولوجية ليحوز قبول طبقة عليا فاسدة. وبوسائل عديدة، تجسِّد شخصية عبد الناصر الأمل فى المستقبل وإمكانيات مقاومة الموجة العارمة للعولمة الرأسمالية، والجدة الثرية والوطنية والفطنة سياسيًا هى من تقوم بدور الوسيط فى الزواج، وتأمل فى أن تجمع الشاب

والشابة معًا، وإن كان عبد الناصر غير راغب فى ذلك بسبب مخاوفه المثالية من بيع روحه للطبقة العليا.

وبسلسلة من فقرات الغناء والرقص التى تعرض موهبة لطيفة، يجعل شاهين الواقع والخيال يجريان معًا بلا قيود، إلى درجة أن الفيلم داخل الفيلم يصبح غير قابل لأن يميز عن الدراما، والجدَّة صاحبة المُلَحْ اللاذعة، برغبتها الشديدة فى أن ترى كل امرئ سعيدًا بزواجه قبل أن يموت، تقابل بمشاهد شاهين الفانتازية الظريفة التى يُفسح فيها الواقعُ المجالَ لأحلام اليقظة، وخلف هذا المظهر الخارجى الاستعراضى والكوميدى يقدم الفيلم تعليقًا مرحًا، وصورة لما يصفه شاهين ذاته بأنه "واقعنا الاقتصادى والسياسى والاجتماعى اليوم". إنه واقع حيث "الانتهازية التى تعرف آخر اتجاهات نوق العصر فى بلداننا العربية وحول العالم تصبح الآن صيغة شرعية لإدارة الصفقات[١٥].

وبينما أكَّدت معظم المتابعات النقدية المحلية للفيلم ميزانسينه المتشكل على نحو جميل ونابض بالحيوية، وأسلوب تصرفه اللطيف والمازح، انتقد الكثيرون افتقاده للجدية فى التعامل مع موضوع العولمة، ويكتب يوسف القعيد قائلاً: إنه رغم ابتعاد شاهين المؤكد هنا عن انتقاده السابق المباشر لظاهرة العولمة، فإنه فشل مع ذلك فى إعادة الارتباط بواقع الحال اليوم كما يؤثر فى الحياة الفعلية للناس، وهو ما أنجزه بنجاح فى رائعته الملحمية "الأرض"[١٦]، وكان طارق الشناوى أشد قسوة فى نقده، وهو يعتبره فيلمًا ساذجًا على مستوى البنية والأفكار معًا، وهو يهاجم

> **ميل شاهين إلى أن "يختبئ خلف الادّعاء بأن النقاد غير قادرين على فهم أفلامه بسبب افتقادهم للتربية والثقافة الرفيعة" فى وقت أصبحت أفلامه الحديثة فيه تتوجه ببساطة إلى جمهور المشاهدين والنقاد الغربيين، وتتبنَّى، على نحو متزايد، بنيات وموضوعات مُشوَّشة وغير قابلة للفهم[١٧].**

والشناوى هنا يحيل إلى تعليق قاله شاهين أثناء مؤتمر صحفى، يصف فيه بعض النقاد السينمائيين بأنهم "حمير لا مثيل لهم"[١٨]. وبطبيعة الحال، كان التعليق مثيراً للجدل بشدة، ولكن الأغلبية تقبلته على أنه انفجار عاطفى نموذجى من شاهين فى رده على تهجمات بعض الصحفيين التى لا مبرر لها، وفى مقال يدعم شاهين فى الجدال لاحظ الصحفى اليسارى البارز رجاء النقاش أن أولئك النقاد أنفسهم يزدرون أفلامه عادة بأسلوب عدائى- وفى أغلب الأحيان دون أن يشاهدوها- بينما يتسترون وراء خطاب دينى وقومى شوفينى، ويستطرد النقاش قائلاً: حتى إن بعضهم دعوا المتطرفين علانية إلى قتله وشجعوهم أحياناً على ذلك لما نظروا إليه على أنه هرطقاته[١٩].

استخدام الفيلم الهجين على نحو هازل للتقاليد السينمائية الخاصة بنوع الفيلم الموسيقى ونوع الكوميديا الرومانسية قدَّم انتقاداً خفيفًا وشعبيًا وبسيطًا لكلبية جيل شاب اختصر الممارسات السياسية والفن والعلاقات إلى ألعاب ترقية ذاتية وشخصية، كما قدَّم سرداً استبطانياً لمحاولة صانع أفلام عمل فيلم فى زمن كانت فيه السلطات التنفيذية فى صناعة السينما المصرية والعربية تغيِّر جوهر صنع الأفلام، ويشير الفيلم إلى صناعة يهيمن عليها أكثر فأكثر مستثمرو الكسب غير المشروع وانتهازيون بلا اهتمام أصيل ولا معرفة بفن السينما وعلمها. وعلى هذا النحو، عكس الفيلم بوضوح قلق شاهين وصراحته المطلقة حول هذه القضايا فى هذه الفترة. وفى مقابلة أجريت معه عام ٢٠٠١، أعلن أنه بقدر ما كان قلقًا، فإن الخطر الذى كان يواجه السينما المصرية فى السنوات الأولى من الألفية الجديدة تبدَّل عما كان فى أوائل تسعينيات القرن الماضى:

> **[التطرف الدينى] لا يعنينى الآن بقدر ما تعنينى حالة الركود الفكرى بل الانحطاط داخل المؤسسات الحكومية وعند الأفراد الذين يفترض أنهم مصدر دعم للفنانين.. والأكثر أهمية أيضًا هو ظهور المحتكرين الذين يشرعون فى وضع أيديهم على كل**

أشكال الإنتاج السينمائى وقنوات التوزيع، وحتى من خلال السيطرة على دور العرض السينمائية فى البلاد[٢٠].

ويستطرد شاهين إلى محاولة إثبات أن الافتقار إلى أى فعل استباقى من جانب الحكومة لحماية الفنانين والجماعات والصناعات الفنية فى مصر، كان يخلق فرصًا للشركات التجارية المالية الكبيرة كى تؤسس مكاتب وتبدأ فى عمل "كل أنواع الهراء" وما يؤدى فقط إلى الكارثة[٢١].

قلق شاهين إزاء الوجه المتغير لصناعة السينما انعكس بشدة فى فيلم "سكوت.. ح نصور"، الذى يصور على نحو هازل العالم المحبَط لصانع أفلام فى أداء عمله، وكيف يكافح المظاهر المحلية لممارسات دافعها المنفعية الفردية، تتجسد العولمة فى السينما المحلية وتتسبب فى أن تبدأ أجيال شابة من الفنانين المصريين والعرب فى تصور وتبرير أدوارهم باعتبارهم جامعى أموال ووكلاء لثقافة عولمة الرأسمالية، وترمز شخصية لمعى إلى كيفية تبرير هذه الممارسات، وكيف يُجبر الفنانون والمنتجون أيضًا، كنتيجة لها، على أن يصبحون رموزًا عالمية موحدة مصممة فقط من أجل الاستهلاك على نطاق واسع. وعلاقته الانتهازية مع ملك، وتغاضيه عن أى رابطة ذات معنى معها سوى التلاعب بنجاحها المالى ومكانتها باعتبارها نجمة، يمثلان إلى حد بعيد دافع العولمة هذا.

بمجىء "سكوت.. ح نصور" فى أعقاب "الآخر" حصر مناقشة العولمة الرأسمالية فى تأثيرها المباشر إلى حد بعيد على أعزّ موضوعات شاهين، وهو عالم السينما. وعلى هذا النحو، تأمل الفيلم ظهور التبريرات الجديدة التى تؤثر فى صناعة عمل الأفلام فى مصر منذ أوائل تسعينيات القرن الماضى. وبالنسبة لشاهين، كان إطار الوضع الجديد محددًا بشروط التجارة، المنظَّمة فقط لتشجيع الممارسات الانتهازية والاحتكارية، وهذا الوضع أثَّر سلبيًا على السينما فى مصر ومن ثم فى

العالم العربى بأكمله؛ حيث أصدرت الحكومة فى عام ١٩٩٦ تشريعًا سينمائيًا جديداً أعفى شركات الاستثمار السينمائية من كل الضرائب، ولكن هذا التشريع كان مشروطًا بأن يكون الحد الأدنى لرأسمال هذه الشركات ٢٠٠ مليون جنيه مصرى. وبحسب شاهين، فى مقابلة أجراها معه عام ٢٠٠٢ نادر عدلى، كان المقصود بهذا التشريع وبوضوح هو تشجيع الشركات الكبيرة ودعمها، وزيادة الضغط على المنتجين الصغار والمستقلين:

فى ذلك الوقت شعرت بحاجة ملحة إلى صنع فيلم حول ما يشير إليه كل شخص بأنها "عولمة".. وهى فكرة لم يكن يفهمها معظم الناس، ولكنها فى جوهرها كانت حول تشجيع وتبرير، بل الاحتفال بالخسة على كل المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.. والنصابون واللاأخلاقيون والمستعدون لبيع أنفسهم من أجل المال (وأعنى الانتهازيين) كانوا محل مدح وإطراء، وهؤلاء هم أنواع الناس الذين عوملوا على أنهم شخصيات بالغة الأهمية، وصُنِّفوا فى غالب الأحيان على أنهم رجال أعمال رغم أنهم لا يعرفون شيئًا عن البيزنس غير صوره وممارساته المشبوهة[٢٢].

داخل نطاق العالم المتغير لصناعة السينما المصرية والعربية فى أواخر تسعينيات القرن الماضى، وَصَفَ "سكوت.. ح نصور" العولمة لا باعتبارها تقدمًا خطيًا حددته سلفًا السلطة الرأسمالية غير المتنازع عليها، بل عرَّفها بالأحرى على أنها عنصر فى جدلية نموذجية معقدة تشترك فيها أيضًا، على نحو مفارق، عناصر مقاومة ونزاع، وفى حين أن الإنتاج والاستهلاك القائمين على النظام الرأسمالى يواصلان تأكيد إحكام سيطرتهما أكثر فأكثر على عولمة الثقافة من ناحية، فإن إعادة توليد أشكال متنوعة من

المقاومة واتجاهات السيطرة المضادة، من ناحية أخرى، توفر الأساس لممارسات ثقافية بديلة، وعبد الناصر الشاب هو بالتأكيد إجلال حنينى للمقاومة المبجَّلة التى اتسمت بها فترة مبكرة من التاريخ المصرى والعربى، ولكنه أيضًا رمز لإعادة ظهور أشكال راسخة من المقاومة فيما بعد الاستعمار، تنقل دينامية العولمة الرأسمالية ذاتها.

وعلى مستوى آخر، فإن الفيلم بالنسبة للبعض بدا أنه يقدم وجهة نظر تصالحية عن نقائض غير تصالحية تقليديًا؛ فقد اعتبر الباحث السينمائى الرائد سمير فريد أن "سكوت.. ح نصور" محاولة من جانب شاهين للتوفيق فنيًا وفكريًا بين دوافع متعارضة تتبدى داخل الحبكة فى "السائق الأسود والجدة البيضاء، والغنى والفقير، واليسار واليمين، والأمين والمخادع، وبين ثلاثة أجيال تعيش فى لحظة خاصة داخل نطاق تاريخ: جيل السائق والجدَّة، وجيل عباس، وملك، وعز الدين، وأوليفى، وأخيرًا جيل بولا وعبد الناصر"(٢٣).

كان "سكوت.. ح نصور" ما زال يعرض فى دور العرض المصرية وأجزاء أخرى من العالم العربى فى ١١ سبتمبر ٢٠٠١، وكانت ردود الأفعال الغربية والعربية على السواء، تجاه أحداث نيويورك وواشنطون، تتشكل إلى حد بعيد من خلال الأزمات المتواصلة والمترابطة فى الشرق الأوسط، وداخل نطاق هذه الظروف السياسية سريعة التغير ظهر دافع جديد، ليعيد تشكيل انشغالات شاهين السياسية المباشرة من جديد وبناء عليه يعيد تشكيل برنامج إنتاجه السينمائى. وبدقة أكثر، كانت نتيجة طبيعية مريرة ما تعيد تشكيل العلاقة بين العالم العربى والولايات المتحدة، كعاقبة لما اعتبره البعض فى العالم العربى مبررًا آخر لإعادة تأكيد السيطرة السياسية والعسكرية الأمريكية على المنطقة، والانطلاق لمهاجمة القيم والثقافات العربية والإسلامية، والمشروعان التاليان لشاهين ينقِّحان ما بدا مثل مصالحة بين النقائض فى "سكوت.. ح نصور"، ويبحثان من جديد علاقة حبه/ كراهيته الخاصة لأمريكا والتى لم تحسم بعد عندما حرضتها الأحداث المأساوية فى ١١ سبتمبر وما تلاها.

أمريكا وأنا!

بالضبط قبل أن يبدأ شاهين العمل فى فيلم "إسكندرية... نيويورك" (٢٠٠٤) طُلب منه أن يصنع فيلمًا قصيرًا عن أحداث ١١ سبتمبر. وفيلم المختارات السينمائية عام ٢٠٠٢ المعنون حسب اسمه بالإنجليزية والفرنسية "١١، ٩، ٢٠٠١" (والذى يعرف أيضًا باسم "إحدى عشرة دقيقة، وتسع ثوان، وصورة واحدة: ١١ سبتمبر") كان جزءًا من مشروع بدأه منتج فرنسى واشترك فيه أحد عشر مخرجًا من كافة أنحاء العالم، وقد مُنح كل مخرج منهم ما يزيد قليلاً عن إحدى عشرة دقيقة لكى يقدم وجهة نظر سينمائية عما حدث فى نيويورك وواشنطون فى سبتمبر ٢٠٠١، وكانت مساهمة شاهين من بين المساهمات الأكثر إثارة للجدل من بين الأفلام الإحدى عشرة القصيرة، واتهمه عدة نقاد غربيين بأنه يوفر حجة تبرر الهجمات الإرهابية.

يبرز الفيلم القصير الممثل المصرى المحنك نور الشريف وهو يؤدى دور شاهين، ويبدأ الفيلم بالمخرج فى مدينة نيويورك، وهو يعد لتصوير فيلم حين توقفه الشرطة لأنه يعمل بلا تصريح، ثم يتم القطع بعدئذ إلى 'شاهين فى بيروت' وهو يلغى مؤتمرًا صحفيًا حول فيلمه القادم بسبب أحداث ١١ سبتمبر، ويُرى المخرج بعدئذ وهو جالس على شاطئ لبنانى، حين يظهر له فجأة شبح جندى شاب قُتل فى هجوم خلال ثمانينيات القرن الماضى على ثكنات الجيش الأمريكى فى بيروت، ويتبادل الاثنان الحديث حول السياسة الأمريكية فى المنطقة، وهو حديث تقطعه لقطات العودة إلى الماضى التى تصور علاقة الجندى بامرأة لبنانية، ويأخذ المخرج بعد ذلك الجندى/ الشبح فى رحلة يشهد فيها منزل وأسرة فلسطينى يستعد لتفجير نفسه فى هجوم انتحارى داخل إسرائيل، وتستخدم الشخصية التى تقوم بدور شاهين لشرح خلفية السياسات الأمريكية التى تقوِّى الشعور المعادى لأمريكا فى فلسطين وفى أنحاء العالم منذ عدة عقود.

وفيلم "١١، ٩، ٢٠٠١" الذى شاهده جمهور قليل فى العالم العربى، شاهده بالدرجة الأولى النقاد الذين يحضرون المهرجانات السينمائية فى أوروبا وأمريكا الشمالية، وفى حين اعتبر معظم نقاد المتابعات العرب ما رأوه تصريحات وعظية تفتقر إلى المهارة الفنية فإن بعض النقاد الغربيين اعتبروا ربطه بين السياسة الخارجية الأمريكية وهجمات سبتمبر عدوانياً إلى حد ما، وفى مقابلة نشرت فى مجلة "كراسات السينما" (كاييه دو سينما) بدأ شاهين حديثه باتهام منتقديه بأنهم منحازون ضد العرب، وفسَّر ذلك بأنه حين طُلب منه أن يصنع الفيلم فإن فكرته كانت أن يجيب عن السؤالين المهيمنين على رد الفعل الأمريكى الشعبى: "لماذا هاجمونا، ولماذا يكرهوننا؟"، وجادل شاهين بأن كل ما حاول أن يفعله هو أن يقدم إجابة صادقة بقدر ما يستطيع:

> **لقد أكدت ببساطة على أن دعم الاحتلال [الإسرائيلى] والسياسات الأمريكية غير العادلة فى الشرق الأوسط يضعان أساس العنف والتطرف.. ربما يطلبون منى أن أقدِّم فيلمًا لكى أعيد تأكيد آرائهم.. ولكنى لن أفعل هذا مطلقًا.. أنا عربى، وهذا هو منظورى الأمين، وأضاف شاهين: إننى أعارض القمع والاحتلال، والاحتلال يولد العنف.. إسرائيل تقتل النساء والأطفال، والولايات المتحدة لا تنتقد حتى هذه الأعمال. وحالما تشعر أمريكا بأثر دعم العنف فإنها تنطلق مهاجمةً وتطالب العالم كله بأن يتآلف معها فى البكاء!(٢٤).**

وتحدث شاهين عن مشاعره الشخصية تجاه أمريكا فى مقابلة صحفية أجريت معه عام ٢٠٠٢:

> **لقد تعودت على حب أمريكا.. وقد وجدت هذا الشعور مع مرورى بأول تجربة حب، وحيث درست لأول مرة الفنون**

والسينما.. واعتقدت دائمًا أن الحداثة الأمريكية ستساعد البشرية فى طريق السعادة.. غير أن ما حدث جعلنى أتوقف وأفكر من جديد. أنت ببساطة لا يمكنك أن تساعد فى قمع البشر وتجريدهم من كرامتهم ثم تدير وجهك وتتوقع منهم أن يحبوك!(٢٥).

وداخل نطاق هذا المناخ، وفى سياق أحداث ١١ سبتمبر ذاتها وما تلاها من سيادة خطاب عرقى معادٍ للعرب ومعادٍ للمسلمين فى الغرب، عَمِل شاهين فى فيلمه الجديد "إسكندرية.. نيويورك"، ومثل معظم أفلامه منذ "إسكندرية.. ليه؟" كان الفيلم إنتاجًا مشتركًا بين شركة مصر العالمية المملوكة لشاهين وعدد من المنتجين الفرنسيين من بينهم فرنسا ٢ للسينما، Canal+، والمركز القومى (الفرنسى) للسينما.

أعلن معظم النقاد أن فيلم "إسكندرية.. نيويورك" هو الفصل الأخير من رباعية شاهين السينمائية فى ذلك الوقت عن سيرته الذاتية، إذ يعيد الفيلم النظر فى علاقة شاهين الملتبسة والمتناقضة مع أمريكا، التى اعترف دائمًا أنه يحبها، والفيلم يقدِّم يحيى، الذات البديلة التقليدية لشاهين، فى نيويورك من أجل احتفال مهرجان سينمائى بسينماه، وهناك يلتقى مصادفة بجنجر، حبه الأول المفترض، التى قابلها عندما كانا فى التاسعة عشرة من عمرهما، ويدرسان المسرح فى معهد باسادينا المسرحى، وفى ذلك الوقت، كانت السينما الأمريكية، عند شاهين، رمزًا للأحلام والمثل العليا الأمريكية، ولكن بعد مرور خمسين عامًا على هذه الأفكار حلت محلها المرارة والاستياء، وبالنسبة لهذا المخرج العربى، الذى يزور الولايات المتحدة، فأى تشابه إيجابى لها مع صورته الذهنية عنها تحطم منذ زمن طويل، حينما يستشهد بالانحياز المعادى للعرب ويزعم أنه يفسد الآن سياساتها الخارجية، وعندما يتحدث عن عبقريتها السينمائية التى حلت محلها صيغة لصنع الأفلام تشمل ازدراء الموهبة والإبداع.

وعلى الرغم من ذلك يصاب يحيى بالدهشة حين يكتشف أن له ابنًا أمريكيًا، هو إسكندر، والابن الذى أصبح الآن رجلاً، تتسلط عليه الجرعة اليومية من النماذج المعادية للعرب والمعادية للمسلمين، والتى يقدمها السياسيون وتطرحها وسائل الإعلام، ويرفض الاعتراف بوالده لأنه عربى، وهذه السيرة الخيالية جزئيًا لحياة شاهين تتطور على مستويات مختلفة، الماضى والحاضر، يحيى العجوز ويحيى الشاب، الأب والابن، حب أمريكا وكراهية أمريكا، وبالطبع نيويورك والإسكندرية، ومن جديد يخلق شاهين اندماجًا نوعيًا (نسبة للنوع السينمائى) للميلودراما والفيلم الموسيقى (المشتمل على بعض مشاهد الغناء والرقص الهجين الأخَّاذة) وبعض الكوميديا والدراما السياسية، ويدمج الفيلم أيضًا تفسيرًا موجزًا لأوبرا كارمن لبيزيه، وسردًا لاقتباس من مسرحية هاملت (المسرحية العزيزة عند شاهين) ومشهدًا مقتطفًا من فيلم "باب الحديد" لشاهين.

بعد العناوين والأغنية المتعلقة بالموضوع، يُفتتح الفيلم بمشهد يجمع بين يحيى المخرج، وصديق عمره المثقف الثورى أديب فى مناقشة حول رفض الولايات المتحدة تمويل بناء السد العالى فى أسوان، والذى يقارن فيه يحيى بين تلك القضية ورفض منتج أمريكى تمويل إنتاج أحد أفلامه، وندرك بعدئذ أن الإشارة هى عن فيلم "باب الحديد" لشاهين، مقرونة بحديث بين يحيى وأديب فى مقهى بالقاهرة أواسط خمسينيات القرن الماضى، وتجرى مناقشة أخرى بين الاثنين عندما كان يحيى يشرف على توليف الفيلم، ويقول لأديب إن الولايات المتحدة هى التى أجبرت إسرائيل وبريطانيا وفرنسا على وقف إطلاق النار والانسحاب من شبه جزيرة سيناء بعد احتلالها عام ١٩٥٦، لكن أديب يرد غاضبًا، وهو يشير إلى سذاجة صديقه: "هل ستظل جاهلاً بقية عمرك؟ إن الإنذار السوفيتى هو الذى أجبرهم على الانسحاب.. هل نسيت؟" يصور المشهد على نحو استبطانى المرحلة المبكرة من افتتان شاهين بأفكار

الحلم الأمريكى وانطباعاته عن السياسة الأمريكية فى ذلك الوقت، وتتمّم المناقشة خلفية حجرة التوليف المظلمة، وعملية التوليف ذاتها، والتى تشمل تجميع أجزاء مختلفة من اللغز السينمائى، فتكوين شاهين السياسى كان آنذاك فى طوره المبكر وخاضعًا لتحدى مشاعر وأفكار متناقضة.

لقطات العودة إلى الماضى تقودنا عبر سلسلة مراحل فى حياة صانع الأفلام، وتشمل تهيئة يحيى لآخر رحلاته إلى نيويورك لحضور مهرجان يكرمه وتعرض فيه بعض أفلامه، وحين تحدث هجمات ١١ سبتمبر يتردد فى القيام بالرحلة؛ بسبب مشاعره المختلطة حول الوضع، ولكنه فى النهاية يقرر الذهاب. وعندما يصل إلى نيويورك تواجهه مجموعة أخرى من التحديات، ونراه يتحدث عن كيفية احتفاظه بعلاقات دافئة مع بعض الأصدقاء والمعارف اليهود وكيف احترموه واحترموا أعماله، وفى مشهد عودة إلى الماضى متأخر، نراه فى مؤتمر صحفى بعد عرض فيلمه "باب الحديد" يتهم نقاداً صهاينة بمهاجمة فيلمه ظلماً.

وفى مشهد آخر، نرى يحيى مع صديق يهودى حميم يعمل فى صناعة السينما، وهما يتحدثان حول إمكانية الحصول على بعض التمويل الأمريكى لفيلمه "الناس والنيل" (١٩٦٨)، ولكن صديقه يسخر من سذاجته قائلاً: "أنت مجنون باعتقادك أن الأمريكان يعتزمون تمويل فيلم يمتدح عبد الناصر.. هؤلاء الناس لن يقبلوك مطلقًا، ولن يقبلوا صديقك عبد الناصر، ولن يفهموا بالنسبة لهذا الأمر أى عربى" ويجيبه قائلاً: "ولكنك يهودى غير صهيونى، وليس لدينا مشكلة فى أن يساعد كل منا الآخر"، ولكن صديقه مع خيبة أمله يقول له: "أنت صديقى حقًّا، غير أنى لو خُيرت بينك وبين إسرائيل فإننى سوف أختار إسرائيل بلا تردد!".

حبكة الفيلم مبنية لتظهر أوضاعًا مختلفة يُجبر فيها يحيى/ شاهين على التعبير عن التحرر من وهم تصورات سابقة آمن بها فى وقت مبكر من حياته.

والأكثر أهمية يأتى عندما يلتقى چنجر مصادفة، فى مهرجان نيويورك الذى يكرمه، بعد نحو ستين عاماً من لقائهما الأول فى أمريكا. وفى نيويورك الوقت الحاضر يتذكر الاثنان علاقتهما، وتأخذنا لقطات عودة إلى الماضى لتلك الفترة، وتحكى چنجر ليحيى عن إسكندر، الابن الذى هو والده، وكيف أنه الآن يعتبر راقصاً ذائع الصيت فى فرقة باليه مشهورة، وعند هذه النقطة يثيرنا الفيلم من خلال رحلة ذات حساسية مرهفة نقدياً.

واقع الحال أن شاهين ليس لديه أطفال، ولكن الفيلم يستجيب بعمق لحبه فى أن يكون له ابن، وربما فى أن يكون له زوجة، (كان شاهين متزوجاً بالفعل فيما مضى، ولكن شروط القِران ومدته لا تزالان غامضتين)، وجين زوجة يحيى تشاركه فى الاشتياق لابنه ولا تبدى غيرة تجاه علاقته السابقة بچنجر. ومع ذلك، فحلم صانع الأفلام يفسده رفض ابنه، الذى يتفاقم إلى حد بعيد بنزعة إسكندر العرقية، وهو موقف يرى يحيى أن معظم تعاملات الأمريكان مع العرب تتسم به، ويتخلى يحيى فى النهاية عن آماله فى علاقة مع إسكندر ويقول له غاضباً إنه "ضاق ذرعًا به وبأمريكا! .. وإننى أنا الآن من يقول لك: إننى أرفضك"، وينتهى الفيلم بيحيى يسير وحيداً فى شوارع نيويورك المزدحمة، وتعكس عيناه غضبه وألمه، ونسمع فى خلفية المشهد أغنية عن نيويورك التى "تقتل الحنان".

استُقبل الفيلم بترحيب حار من جانب الجمهور والنقاد، وعلى ضوء التوترات التى تلت هجمات ١١ سبتمبر، وما ترتب عليها من غزو أمريكى للعراق، والعنف المتواصل فى فلسطين فإن الاستياء الرمزى فى الفيلم من السياسات الأمريكية فى الشرق الأوسط استُقبل بالإطراء لحبكته المطورة جيداً وجماله البصرى، واعتبر قصى صالح الدرويش الفيلم إيضاحًا خلاقًا لغضب العرب من السياسات الأمريكية فى الشرق الأوسط، وخصوصاً فيما بعد أحداث ١١ سبتمبر، ويقترح الدرويش أن الفيلم كان قادراً على توفير إعادة تقييم حساسة بل ثرية لعلاقة الحب/ الكراهية المتناقضة بين

أمريكا والعرب[٢٦]، وكتب إبراهيم العريس فى الحياة قائلاً: "الإشارة الواضحة إلى شاهين الحقيقى من خلال شخصية يحيى فى الفيلم تتيح له أن يعكس بسلاسة خيبة أمله فى أمريكا، على أن الفيلم لا يتناول قضايا الاستياء العربى من أمريكا بأسلوب مفرط فى التبسيط ومبتذل، لكنه بدلاً من ذلك يعالجها من خلال استكشاف قصة حب رقيقة تُنسج بمهارة فنية فائقة"[٢٧]، ورأت الناقدة السينمائية فاطمة النمر أن الفيلم ربما يكون الأكثر أهمية فى سلسلة أفلام سيرة شاهين الذاتية عن الإسكندرية:

> **ليس فقط لأنه يصور رحلة طولها ستون عامًا من الحب والعناء بين الإسكندرية ونيويورك، بل أيضًا بسبب مستواه الراقى من الشجاعة، وخصوصًا فى كيفية نقل شاهين لمشاعره المتناقضة التى تحفزه وتشكل علاقته مع الآخرين[٢٨].**

وعلى الرغم من ذلك، انتُقد الفيلم لافتقاره إلى الأصالة فى إعادة وضع تاريخ شاهين الذاتى، فقصصه المستندة إلى أحداث حقيقية فى الحياة أثارت دائمًا النقد على المستوى المحلى، ويلخِّص وليد طوغان مناقشة نقدية ذات صلة رافقت عرض فيلم "إسكندرية.. نيويورك"، قائلاً: "من المهم أن نعترف بأن أى عمل فنى هو فى النهاية ذروة ذكريات شخصية، وأنه فى واقع الأمر وجهة نظر انطباعية عن أحداث أو تاريخ"[٢٩]، ويتساءل النقاد عما إذا كان تناول شاهين يفتح الباب لمزيد من "صياغات جديدة للتاريخ والوقائع التاريخية، وهى ممارسة، مع التسليم بالظروف الحالية اليوم، تسهم فى فقدان الذاكرة الجمعية التى يعانى منها مجتمعنا الآن"[٣٠].

على امتداد عمله فى السينما أفصح شاهين عن رأيه باتساق من خلالها، بوصفه تعبيراً عن علاقته المتناقضة مع أمريكا، وفى حين شدد معظم النقاد المحليين على

جانب السيرة الذاتية فى الفيلم، وكيف أكمَل ثلاثية الإسكندرية، إلا أنه أُدرِك إلى حد بعيد فى ربطه مع انشغال شاهين بالهموم السياسية المعاصرة. وحتى عندما بدأ فى كتابة السيناريو حول "قصة حبه الشخصية الأكثر أهمية"[٣١] فإن العنوان الأصلى للفيلم وهو الغضب عكس ضيق شاهين بالتوتر المتزايد بين الولايات المتحدة والعالم العربى.

ولم يكن ذلك القلق جديداً على شاهين أو أعماله، إذا أخذنا فى الاعتبار مدى ميل الكثير من أفلامه إلى تصفية حسابات (وحتى الفوز) بينه وبين أولئك الناس والأفكار التى لا تتفق معه، أو حين أراد أن يطرح من جديد آراء محددة حول خلافات مهمة حالية[٣٢]، وقبل عرض الفيلم بعامين تقريبًا شرح شاهين دافعه الأساسى وراء فيلم له هذا العنوان البغيض وهو الغضب:

> **قصة الفيلم تدور حول التناقض الذى كنت أعيشه فى العلاقة مع الولايات المتحدة، فأنا أحب أفكار الأمريكان الحديثة والتحديثية، واحترامهم للعلوم والفنون والقيم الديمقراطية، وحب الشعب الأمريكى للحياة. وفى الوقت نفسه، هناك سياسة خارجية كريهة باستمرار تجاه كل الهموم [العربية].. ويرجع هذا إلى رفضهم تمويل السد العالى، وانحيازهم "الغبى" بعد ذلك إلى جانب إسرائيل، وسياستهم فى العراق وتجاه كل الدول العربية تقريبًا.. وهناك أيضًا عداء لا مبرر له تجاه أعمالى وتجاهى شخصيًا. وعلى مدى أكثر من خمسين عامًا، لم يعترف الأمريكان بى ولا بأعمالى ولم أوضع على خريطتهم رغم كل الجوائز والاهتمامات الخاصة التى نلتها.. ومنذ عامين فقط بدءوا فى عرض بعض أفلامى فى مهرجان نيويورك. وعلى مدى سنوات**

تحول حبى لأمريكا إلى غضب.. وكما يقول الفرنسيون: "المحب فقط هو الذى يصبح غاضبًا"(٣٣).

وضْع شاهين فى الشرق الأوسط سريع التقلب فى الألفية الجديدة- وهى سرعة تقلب توقعها فى الدوافع الأيديولوچية والسياسية العنيفة لـ الآخر حتى قبل ١١ سبتمبر ٢٠٠١- جسدته تجليات عصر العولمة.

مصطلح العولمة ذاته إشكالى، بمعنى أن ظاهرة الاقتصاد العالمى المندمج بصورة متزايدة (وما يترتب عليها من مظاهر اجتماعية وسياسية وثقافية تفاعلية) أصبحت أساسية بالنسبة لعملية النمو الرأسمالى منذ المغامرات الأوروبية الاستعمارية فى عصر النهضة، وتسارعت هذه العملية منذ انهيار الكتلة الاشتراكية فى أوائل تسعينيات القرن الماضى، وبتشعُّب العولمة الرأسمالية التى تؤثر بوضوح فى العالم العربى على كل المستويات.

التبدُّل الهيكلى الفجائى من بنيات اقتصادية مؤممة (مقرونة بروابط مبكرة لكثير من البلدان العربية مع الكتلة الاشتراكية) إلى أشكال رأسمالية بصورة طاغية أدى إلى عواقب جوهرية داخل النسيج الاجتماعى للمجتمعات العربية، وبفتح معظم البلدان العربية أكثر من أى وقت مضى لتدفق الرأسمال الأجنبى والتبادل، كان يعاد تشكيل الديناميات الاقتصادية والنظم الاقتصادية المحلية وعبر البلدان العربية على نحو جذرى، مع تغييرات تفيد البلدان الرأسمالية المتقدمة والشركات متعددة الجنسيات، وتكشَّف التوسع الرأسمالى العالمى المتسارع فى المنطقة العربية عن عنف متزايد، كانت تفاقمه التدخلات العسكرية والسياسية الأمريكية فيما بعد هجمات ١١ سبتمبر.

ونظرًا للرواسب الضخمة من النفط فى المنطقة العربية، يستطيع المرء أن يجادل بأن ظاهرة العولمة الرأسمالية، كما تجسدت فى هذه المنطقة، اتخذت منذ البداية وجهًا

استعمارياً جديداً أقل رقة مما اتخذته فى مناطق أخرى من العالم الثالث، أقل أهمية من الناحية المالية. وبكلمات أكثر دقة، فالأمريكيون بعد ١١ سبتمبر، من خلال غزوهم للعراق ودعمهم المتواصل والتام لإسرائيل شكلوا فكرة العولمة داخل الخطاب السياسى الشعبى العربى باعتبارها إعادة تجسيد للممارسات الاستعمارية القديمة فى ظل نظام عالمى جديد.

فى الوقت الذى كان يستعد فيه لعرض فيلم "إسكندرية... نيويورك" قام شاهين بإجراء عدة أحاديث صحفية بدرجة لم يسبق لها مثيل أكد فيها بشدة رسالة محددة يبدى فيها استياءه من السياسات الأمريكية فى المنطقة، حيث قال: "إننى أكثر من غاضب من الولايات المتحدة".

> **إننى لا يمكن أن أتصور كيف تضحِّى الولايات المتحدة بأكثر من ثلاثمائة مليون عربى من أجل ثلاثة ملايين إسرائيلى.. كما أننى لا أفهم كيف يُعلن رئيس بلد كبير مثل الولايات المتحدة الحرب على دين شامل مثل الإسلام.. هذا جنون مطلق ولا يمكن تقبله حين يدعى أنه يحارب فقط المسلمين المتطرفين**(٣٤).

بين عامى ١٩٩٩، ٢٠٠٤ كانت أعمال شاهين (ثلاثة أفلام روائية طويلة وفيلمه القصير "١١، ٩، ٢٠٠١") تتركز حول إلى أى مدى كانت العولمة- كما عُبِّر عنها بالتطرف الدينى، والعنف، والفساد، والأشكال المحلية غير المنظمة من الرأسمالية الخاضعة أساساً للسيطرة الأجنبية، والسياسات الأمريكية تجاه العراق وإسرائيل- تواصل تأثيرها على العالم العربى. وبينما تركز فيلم "سكوت.. ح نصوّر"، خصوصاً، على ما رآه تحللاً للقيم التى تحكم التفاعلات الاجتماعية والاقتصادية فى عالم يعترف

بالربح المالى والشخصى باعتباره مجاله الأخلاقى، فإن الأفلام الثلاثة الأخرى كانت أكثر صراحة فى ربط هذا الظرف بالتأثيرات الجيوبوليطيقية (السياسة الجغرافية) لنظام عالمى جديد فى ظل السيطرة أحادية القطب للولايات المتحدة، واستخدم شاهين التفاعلات الشخصية والاجتماعية لعالمه ما بعد الاستعمارى وما بعد الاشتراكى كتأملات مجازية للتوترات والدوافع السياسية فى الشرق الأوسط الجديد، وفى دمجها السينمائى للسياسة الجغرافية والشخصى وضعت أفلام "سكوت.. ح نصور" و"١١، ٩، ٢٠٠١" و"إسكندرية... نيويورك" صانع الأفلام فى قلب الحكاية، مع الولايات المتحدة التى تعمل رمزًا للثوران والعنف.

عودة الابن المقاوم

إذا كانت أفلام شاهين الثلاثة السابقة عن عصر عولمة الرأسمالية، والعالم الخاضع للسيطرة الأمريكية والذى يُزعم أنه أحادى القطب، قد وصفت ما بدا أشبه بواقع ساحق يؤثر فى المجتمع والسياسات العربيين، فإن فيلمه الأخير يمثل عودة إلى تفاؤله القديم بإمكانيات المقاومة.

واقتضى فيلم "هى فوضى!" دعمًا أجنبيًا محدوداً. وفى حين كانت شركة B٣ للإنتاج هى منتجة الفيلم فإن شركة مصر العالمية ساهمت بالنصيب الأكبر فى تمويل إنتاجه. وقرب الانتهاء من تصوير الفيلم قرر شاهين أن يضع اسم معاونه خالد يوسف فى عناوينه باعتباره شريكًا فى الإخراج، وهو الذى أصبح يعمل معه عن قرب فى كل أفلامه منذ منتصف تسعينيات القرن الماضى، وقد عرض الفيلم لأول مرة فى المسابقة الرابعة والستين لمهرجان ڤينيسيا السينمائى الدولى فى سبتمبر ٢٠٠٧، والذى اضطر شاهين إلى أن يستقل طائرة خاصة لحضوره بسبب تدهور صحته.

وبينما صُوِّر الفيلم فى حى شبرا بالقاهرة، إلا أنه عكس ظروفًا تمتد عبر العالم العربى، وربما تمتد إلى كثير من بلدان العالم الثالث. وحين كان الفيلم قيد الصنع، كانت قضية توحُّش الشرطة موضوعًا إخباريًا ضخمًا فى مصر، عندما حدث اعتداء يتعلق بصور من هاتف محمول لضباط أمن مصريين وهم يسيئون معاملة سجناء ويعذبونهم. وبدرجة مساوية فى الأهمية، أعاد "هى فوضى!" شاهين إلى عالم



فيلم "هى فوضى": اللقاء الأخير لسينما شاهين الشعبية مع السياسة

تصوير: أحمد زيدان

المهمشين، مذكِّرًا بأفلامه فى خمسينيات القرن الماضى وبفيلم "الأرض"، وفى هذا الوقت وضع شاهين قصته داخل نطاق الطبقة العاملة وقرب الشريحة الدنيا من الطبقة الوسطى. والرسالة حول الفساد، وتوحش الشرطة، والقمع الحكومى فى فيلم شعبوى، والتى مالت بوضوح إلى اجتذاب أضخم جمهور ممكن، تمثل عودة إلى معالجاته على امتداد ثلاثة عقود سابقة. غير أن هذه التعبئة السينمائية لرسالة ملحة، سياسية

ومدمرة، والتى يمكن فهمها بسهولة هى ما جعلت "هى فوضى!" فيلم شاهين الأكثر شعبية على امتداد عمره.

يُفتتح الفيلم بمشهد عنف عن توحش الشرطة أثناء مظاهرة يقودها الطلبة فى حى شبرا. شريف وكيل نيابة الحى الشاب يخلى سبيل الطلبة المتهمين فى قضية التظاهر، ولكن حاتم أمين الشرطة يلقى ببعضهم فى زنزانة متداعية تحت الأرض، وحاتم رجل قاسى القلب وسادىّ وفاسد، ويحب جارته نور، وهى مدرسة شابة تحمل مشاعر غير متبادلة تجاه شريف وكيل نيابة الحى، وتعويذة حاتم تقوى شخصيته تجسيداً لمشكلات مصر والعالم العربى الأضخم والأكثر شمولاً: "كل من يكره حاتم يعتبر كارهاً لمصر" هكذا يكرر أمام جيرانه فى كل مناسبة ليدعم ابتزازاته وسيطرته. وهو، برغم كل شىء، ليس الفاسد الوحيد ولكنه حصيلة فساد شامل. ومع الوضع الآخذ فى التفاقم تهتم فقط أحزاب المعارضة اليمينية واليسارية على السواء علاوة على الإخوان المسلمين بالمكاسب الضيقة والمكاسب السياسية قصيرة الأجل، وهم غير راغبين فى الانخراط فى أى فعل جاد وأساسى، ويسجل الفيلم بوضوح ما يرى شاهين أنه اختزال لدور المعارضة الرسمية إلى مجرد زخرفة للواجهة، كما أنه يسجل آراءه عن كيف أدى القمع السياسى الجامح وتدمير المجتمع المدنى إلى اللامبالاة وتسببا فى جمود الحس بين العرب.

هناك شخصية رئيسية أخرى فى الفيلم هى وداد أم شريف، ناظرة المدرسة التى تعمل بها نور، وتحاول وداد تشجيع ابنها على الاهتمام بالمدرِّسة الشابة، وإقناعه بالعدول عن علاقة حبه غير السعيدة مع صديقته سيلفيا، فتاة الطبقة العليا المتفرنجة والمتحذلقة، وتعكس زينة منزل وداد اتجاهها السياسى على أنها ناشطة يسارية لها صلة كبيرة بعبد الناصر وشى جيفارا والتقاليد الثورية للأيام الخوالى.

تنمُّر حاتم وابتزازه للأموال، رغم أنه مفيد بالنسبة له، إلا أنه يثير استياء الجيران، بمن فيهم نور وأمها اللتان يتصادف أنهما تعيشان معه فى المنزل نفسه،

ويصبح حب حاتم لنور غير المتبادل هاجساً مرضياً، وبعد أن أقنعها إلى حد ما، ينجح حاتم أخيراً فى حملها على الاقتناع بأن تخرج معه، وهو يحاول أن يشرح لها نفسه ويظهر لها جانبًا مختلفًا منه عما يراه الجيران، وحين ترفض نور مبادراته يختطفها ويغتصبها.

يطلق الحادث تمرداً تلقائيًا لأناس الحى، يعكس غضبهم الذى قمع لزمن طويل، ويذكِّرنا مشهد النهاية القوى بدافعيته الجارفة بالمشهد الأخير فى فيلم "العصفور"، الذى تقود فيه بهية الحشود المتنامية من المتظاهرين وهم يعبِّرون عن رفضهم للهزيمة ولتنحى عبد الناصر.

جذب الفيلم جمهوراً من المشاهدين فى دور العرض المصرية لأكثر من أربعة أشهر، ورُحِّب به على نطاق واسع باعتباره محاولة شجاعة وقوية للتعامل مع قضايا وثيقة الصلة بالمصريين، واجتذب الفيلم أيضًا مشاهدين عبر العالم العربى، حيث استقبل بحماس مماثل. ومثَّل الفيلم، بالنسبة لمعظم النقاد المحليين، عودة إلى شاهين الواقعى، برجوعه إلى أعماله المبكرة التى وضعت المهمشين والطبقة العاملة من المصريين فى مركز اهتمامها.

وأطرت صحيفة الأخبار اللبنانية على قصة الفيلم وخلفيته باعتبارهما عالمًا صغيراً يمثل الوضع فى كل البلدان العربية الآن. وهو وضع حيث، وكما ترى الصحيفة، "لا توجد ثقة فى نظام العدالة، ولا الشرطة، ولا الشخصيات الدينية البارزة، ولا فى أى شىء له علاقة بالدولة"، وتطرى الصحيفة أيضًا "المنظور الواقعى القوى والاجتماعى فى السرد "لدى شاهين فى تناوله للأحداث والأوضاع الاجتماعية، والمصحوب بالمهارة الفنية التى أبداها فى فيلميه الكلاسيكيين "باب الحديد" و"الأرض"، وتقول "الأخبار" إن هذا يتناقض مع "الإصرار على التحديات الفكرية" التى اتسمت بها معظم أفلامه بعد ذلك[٣٥].

ويشارك عثمان تازغرت بتقدير مماثل لـ"تماسك بنية" الفيلم والسيناريو، الذى أتاح لصانعه أن ينمِّى شخصياته من خلال بُعدٍ ومغزى إنسانى شامل، على الطريق نفسه الذى شقته شخصيات قناوى فى "باب الحديد" وبهية فى "العصفور" ويحيى فى ثلاثية الإسكندرية. وفى السياق نفسه، ينظر الكاتب إلى الفيلم باعتباره ابتعاداً عن تقاليد أفلامه الحديثة جداً، التى تتضمن "المصير" و"الآخر" و"سكوت.. ح نصور"، والتى يرى كذلك أن توجهها وانشغالها عالمى إلى حد بعيد. ويقول تازغرت(٣٦) إن شاهين يكون فى أفضل حالاته حين ينهمك فى "خصوصية الواقع المصرى المحدد، وإن جاذبيته العالمية باعتباره صانع أفلام تصل حينئذ فقط إلى ذروتها"، ويوافق أحمد فرغلى على هذا التقييم ويُنبِّه إلى أن "هى فوضى!" أشار أيضًا إلى "مصالحة" بين شاهين والجمهور، الذى عانى كثيراً من صعوبة الاندماج مع الكثافة الأسلوبية فى أفلامه الأخيرة(٣٧)، كما يشدِّد فرغلى على الأهمية السياسية للفيلم باعتبارها دليلاً على حنق شاهين المتزايد تجاه الأوضاع الاجتماعية المتدهورة وإساءة استخدام الحكومة المصرية للسلطة. وهذا الوضع، بحسب فرغلى، جعل شاهين يشعر بالحاجة الملحة إلى التعبير عن رأيه بحرية ومن غير تردد أو خوف على كل المستويات، وأدى إلى اشتراكه فى المظاهرات العامة(٣٨).

غير أن فيلم "هى فوضى"، فى نهاية الأمر، مثل كل أفلام شاهين فى تسعينيات القرن الماضى، قدَّم تقييمًا كئيبًا للأحوال الاجتماعية والسياسية فى مصر والمنطقة العربية بكاملها، ولاحظ شاهين وشريكه فى الإخراج خالد يوسف إساءة استخدام السلطة السياسية فى التفاعل مع التلاعب بالقوة الاقتصادية (ومن ثم بالقوة الإقليمية) كدال على ظاهرة تشمل العالم كله وتقترن بالعولمة الرأسمالية، وفى إحدى المقابلات علق شاهين على الصلة الشاملة لشخصية حاتم الرئيسية فى "هى فوضى!":

> **عنوان الفيلم ناجم عن وضع نعيشه اليوم، حيث كل شخص مسئول عن مؤسسة أو شركة أو منطقة.. إلخ، يعتبرها إقطاعية.**

> **وهذه الأنواع من الناس تجـــدها فى كل مكان الآن، وتظل تسمعهم يعلنون "أنا السلطة"، وعندما نصل إلى هذا الحد فأنت تعرف أن هذا حال يتجاوز الأفراد ويدل على وضع عام وصل إلى نقطة الخطر، وهذا ببساطة ليس وضعًا مصريًا أو عربيًا فقط بل يوجد فى كل بلد من بلدان العالم، وإن كان بأشكال مختلفة وبلاعبين مختلفين(٣٩).**

ويضيف شاهين المزيد إلى هذا الموضوع، مشيراً من جديد إلى الولايات المتحدة، باعتبارها المرتكب الرئيسى لإساءة الاستخدام المزمنة لسلطة الدولة فيما يتعلق بالمعيار العالمى المهيمن، وخصوصًا فى العالم الثالث:

> **فكرة الفوضى عالمية، ولكن الفيلم، على نحو أكثر تحديداً، يركز على الاستبداد، الذى يدعمه إلى حد بعيد الأمريكان، ودعنى أكرر مرارًا أن الاستبداد هو غالبًا نتيجة دعم الأمريكان؛ لأن الولايات المتحدة هى القوة أحادية القطب فى العالم، وخصوصًا فى 'العالم الثالث' حيث وصل الحكم المطلق إلى ذروته [الحيوانية]. فقادة العالم الثالث الذين تدللهم الإدارة الأمريكية يحولون مواطنيهم إلى حيوانات ويعاملونهم بهذه الطريقة، ولهذا فإن الفيلم يدور أيضًا حول القمع الأمريكى للشعوب على امتداد العالم، رغم تصويره لوضع فى بلد من العالم الثالث(٤٠).**

وعلى خلاف أفلامه الأخرى عن تلك الفترة، يتجاوز "هى فوضى!"، مع ذلك، عنوانه الخاص ليشير إلى أن المقاومة الجماعية الرئيسية ما زالت قابلة للحياة والنمو، إن لم تكن البديل الباقى الوحيد لمواجهة الأحوال الاقتصادية الاجتماعية والسياسية المتدهورة للمهمشين وأناس الطبقة العاملة فى مصر والعالم العربى، ورغم موضوعه الحسَّاس جدًا ووضوحه وانتقاده القوى لممارسات الحكومة– حيث وُصِف الفيلم ذات مرة بأنه من

بين "أكثر الأفلام جرأة، سياسيًا، فى التاريخ المصرى المعاصر"(٤١)- إلا أن أيًا من مشاهده لم تحجبه الرقابة أو يتم تغييره، وأرجع معظم النقاد هذا الأمر إلى تساهل الحكومة فيما يتعلق بمكانة شاهين وشهرته الدولية، ولو أنه ينبغى ملاحظة أن عدة أفلام مثيرة للجدال أنتجت فى السنوات الحديثة بدون تدخل حكومى أو رقابة حكومية ملموسة، ويتمثل هذا فى السماح بالعرض غير الإشكالى نسبيًا لأفلام مثل "أنا بحب السيما" (أسامة فوزى، ٢٠٠٤) و"الباحثات عن الحرية" (إيناس الدغيدى، ٢٠٠٥)، و"عمارة يعقوبيان" (مروان حامد، ٢٠٠٦)، و"حين ميسرة" (خالد يوسف، ٢٠٠٧). ومع أنها جميعًا أفلام تعرية اجتماعية عن جدارة واستحقاق، إلا أن أيًا منها لم يكن مسرفًا فى إدانته المباشرة لسياسات الحكومة الحالية وممارساتها؛ مثل فيلم "هى فوضى!" لشاهين. فالصلة الوثيقة للفيلم بالسياسة المصرية المعاصرة تتجلى فى الأصداء المستمرة لرسالته السياسية، وبعد عامين من السماح بعرض الفيلم، وبعد عام تقريبًا من وفاة شاهين صرح خالد يوسف شريكه فى إخراجه بأن محاولات الحكومة لإخضاع فيلمه "دكان شحاتة" (٢٠٠٩) للرقابة كانت لها صلة مباشرة باشتراكه فى صنع فيلم "هى فوضى!" قبل ذلك بعامين.

ويقول خالد يوسف: "رغم حقيقة أن فيلمى الجديد لا يهاجم المؤسسات الوطنية فى حد ذاتها ولا يعالج المحظورات الجنسية أو الدينية، ونظرًا لأن سيناريو الفيلم حصل مبكرًا على موافقة [مجلس الرقابة] بدون أى شكوى واحدة [...] فالحقيقة الصريحة دون تجمل عن رد فعل الحكومة الآن هى أننى مضطهد بسبب اشتراكى فى إخراج فيلم "هى فوضى!"(٤٢).

يرجِّع الفيلم أصداء فيلمى "الأرض" و"العصفور" لشاهين فى احتفاله بالتضامن والمقاومة الشعبيين وإبرازهما، وخصوصًا فى مشاهده النهائية، وفى حين بدت النهاية القوية لفيلم "هى فوضى!" مثل اشتياق غير واقعى وحنينى لفترة منسية منذ زمن طويل فى الذاكرة المصرية والعربية، فإنها أكدت حالة التوتر والمقاومة الشعبية وشيكة الحدوث

التى تجلت فى الإضرابات والمظاهرات التى اندلعت فى مصر فى الشهور الأولى من عام ٢٠٠٨.

بدا منذ نهاية تسعينيات القرن الماضى أن أفلام شاهين أصبحت سياسية بدرجة أكبر، ورغم معالجتها الفريدة إلى حد كبير (على الأقل من منظور سينمائى عربى) لقضايا التطرف الدينى، والعولمة، والعلاقة مع الغرب ومع أمريكا، وأخيراً معالجتها لقمع الدولة فى المجتمعات العربية، فإنها ظلَّت بالأحرى تضخِّم بعض مواطن الضعف الأسلوبية. وفى هذا الصدد، فإن الأصالة الفنية لسينما شاهين فى الفترة المبكرة (بما فيها أفلام مثل "العصفور" أو "عودة الابن الضال") بقيت قوية فى بنائها الاقتحامى للشخصيات وبنية الحبكة بدرجة أكبر من أفلامه فى الفترة الأخيرة، التى بدا معظمها قانعاً بوصفات انتقائية أو بأنماط اجتماعية وسياسية. ومع ذلك، فالتلاعب بتلك الأنماط أصبح أحد أغراض شاهين خلال فترة التقهقر وسرعة التقلب من أجل المشروع القومى العربى.

الهوامش

(١) أومليل، "الثقافة فى إطار العولمة"، ١٣.

(٢) خير، "هوليوود العرب". http://www.al-akhbar.com/ar/node/67401.

(٣) شميط، يوسف شاهين، ٢٤٦.

(٤) فريد، "الآخر يغضب الجمهور"، ١٠.

(٥) رمزى، "الآخر يشابه فيلمًا لشاهين"، ٢٠ - ٢٢.

(٦) درويش، "الآخر فى الميزان"، ٢٠ - ٢١.

(٧) توفيق، "حنان وأدم فى مواجهات"، ١٢.

(٨) الشناوى، "الآخر: كل تناقضات شاهين فى فيلم واحد"، ٨٢ - ٨٣.

(٩) الشناوى، "آخر يوسف شاهين"، ١١.

(١٠) فريد، "الآخر: فانتازيا كاريكاتورية"، ١٢.

(١١) المرجع السابق.

(١٢) IMDb. Autre,L' (1999), User Comments, Author: Moheb, (mramses) from Egypt, March 8,2000, "Chahine attracts more spectators, but i" SicF, http://www. imdb. com/title/ tt01963551#comment.

(١٣) Stam, Film Theory, 302.

(١٤) Fawal, Yossef Chahine, 397.

(١٥) أحمد، "يوسف شاهين: الفيلم هو رسالة"، ٧٤.

(١٦) القعيد، "يوسف شاهين لم يرق إلى أرض الواقع"، ١٥.

(١٧) الشناوى، "المخرج المهذب جدًا"، ١٣.

(١٨) المرجع السابق.

(١٩) النقاش، "اتهامات وردود"، ١٦.

(٢٠) مظلوم، "سكوت.. شاهين يتكلم"، ٢٦.

(٢١) المرجع السابق.

(٢٢) عدلى، "أنا غاضب على أمريكا"، ١٤.

(٢٣) فريد، "الموجة الجديدة"، ٢٢٧.

(٢٤) "Chahine et Septembre 11". Cahiers du Cinema, 273, 13.

(٢٥) موسى، "١١ سبتمبر ليوسف شاهين"، ٩.

(٢٦) الدرويش "إسكندرية.. نيويورك"، ١٠٠ - ١٠١.

(٢٧) العريس، "يوسف شاهين يحاكى خيبة أمله"، ١٤.

(٢٨) نمر، "تمرد ضد الحلم الأمريكى"، ١٩.

(٢٩) طوغان، "رأيان متناقضان حول فيلم يوسف شاهين"، ١٥.

(٣٠) المرجع السابق.

(٣١) المرجع السابق.

(٣٢) الدرويش، "إسكندرية.. نيويورك"، ١٠٠.

(٣٣) جبر "فيلم يوسف شاهين الجديد"، ١٤.

(٣٤) نور الدين، "شاهين يفتح النار"، ٥١.

(٣٥) أبى صعب "عودة شاهين"، ٢٣.

(٣٦) تازغرت، "يوسف شاهين"، ٢٣.

(٣٧) فرغلى، "فوضى فى خضم التوقعات"، ١٥.

(٣٨) فرغلى، "نجوم فوضى"، ١٤.

(٣٩) راشد، "شاب فى الحادى والثمانين"، ١٥.

(٤٠) المرجع السابق.

(٤١) فرغلى، "فوضى فى خضم التوقعات"، ١٥.

(٤٢) خالد يوسف، مقتبس من الجريدة المصرية "المصرى اليوم"، ٨ مايو، ٢٠٠٩، ١.

الفصل الحادى عشر

شاهين مؤلفًا ومثقفًا عربيًا عضويًا

لفتت سينما شاهين نظر العالم لأول مرة أثناء الفترة التى كان فيها لنقد المؤلف السيادة النظرية فى دوائر الدراسات السينمائية الأوروبية فى خمسينيات وستينيات القرن الماضى. ومنذ ذلك الحين، اتسمت معظم الكتابات عن شاهين فى الغرب بجوهر اتجاه الحركة النقدية المتعلقة بعمل المخرج مؤلفًا، والتى مالت إلى التشديد على اتساق عناصر الموضوع والأسلوب، وأظهرت على هذا النحو التفاعل بين تقنياته السينمائية وانشغالاته الفنية والذاتية. وكلاسيكيًا، يستكشف نقد سينما المؤلف الصلات بين الفيلم وسمات صانعه الظاهرة بوضوح، وإذا كان نقد الألفية الجديدة يميل إلى عدم تأكيد دور صانع الفيلم لصالح تركيز نظرى على التمثيل representation والدلالة والتلقى والتاريخ، فإننى أود أن أختتم هذا الكتاب بمناقشة عن الحيز الذى تشغله اعتبارات المؤلف فى سينما يوسف شاهين ومدى تفاعلها بطرق مختلفة مع دوره باعتباره ناشطًا سياسيًا.

تزامن ظهور سينما شاهين مع الفترة الأكثر إبداعًا لنقد المؤلف فى أوروبا وأمريكا الشمالية، فالأسلوب البصرى لصانع الفيلم الواعى بذاته والدال على سعة اطلاعه وإمعانه النظر، والذى يستفيد من صلته بالوسيط لتوصيل ذاكرة وتاريخ السيرة الذاتية والجمعية، بالإضافة إلى التزامه الشديد بسيناريوهات أفلامه، يتمم بوضوح عناصر نقد المؤلف.

وعلى الرغم من ذلك، حين بدأت أفلام شاهين تلفت نظر النقاد فى الغرب، أصبح من الواضح باطراد أن هذه المقاربة النقدية لم تكن بسبيلها إلى أن تصبح كافية. وعلاوة على ذلك، فالأهمية التى منحها نقد المؤلف فى أوروبا وأمريكا الشمالية لدلالة الفن قبل عناصر أخرى؛ مثل علم الاجتماع، والسياسة، والتاريخ، وتلقِّى الجمهور، مالت إلى التقليل من قدر استخدام شاهين للسينما على أنها ساحة للتوسط الأيديولوچى والسياسى.

نزعة المؤلف والنشاط الثقافى

مالت الانشغالات السياسية فى سينما شاهين أواخر ستينيات القرن الماضى إلى الانخراط فى تحدِّى آليات التيار الرئيسى المصرى التقليدية فى صنع الأفلام، وفى حين أن أفلامه المبكرة فى خمسينيات وستينيات القرن الماضى (وأنا هنا أتحدث عن أفلامه التى تضمنت قضايا التهميش الاجتماعى؛ مثل "صراع فى الوادى"، و"صراع فى الميناء"، و"باب الحديد" وموضوعات التحرر الوطنى: مثل فيلمى "جميلة أبو حريد" و"الناصر صلاح الدين")- أكدت أسبقية الدور الحاسم للالتزام الاجتماعى والسياسى على الإبداعية والتعبير الذاتى، فإننى لا أزال قادرًا على تمييز عناصر فى هذه الأفلام (وخصوصًا فى فيلم "باب الحديد") بشَّرت بدوره ناشطًا سياسيًا عربيًا له رؤية إبداعية أصيلة قادرة على الاستجابة لهموم مجتمعه، وبينما قام كثير من صناع الأفلام والنقاد الغربيين والعرب على السواء باستقصاء الروابط التقليدية بين الفنان والمجتمع، إلا أن شاهين تقدم باتجاه إطار سياسى أكثر تحدیًا استلزم انتزاع وسيلة المعنى بعيدًا عن قيود المؤلف والنص.

اتسمت أفلام شاهين إلى حد بعيد، وخصوصًا منذ أواسط ستينيات القرن الماضى، بتقديم قصص بأسلوب محكم يؤدى إلى بِنْيات سرد معقدة. ومبكرًا، فإن أفلام مثل "فجر يوم جديد"، و"الناس والنيل" أصبح من الممكن التعرف عليها بسبب

قصصها المتعددة التى تتضمن قطاعًا عريضًا من الشخصيات، تتفاعل موضوعيًا مع بعضها البعض، كما أن أفلامه كانت معروفة بمعالجة أسلوبية يمكن تمييزها؛ بسبب حيويتها المتبدية فى مشاهد طويلة ومعقدة، جرى تكوينها باهتمام وإنجازها بدقة بالغة، وتضمنَّت هذه المشاهد المعقدة حركات محكمة لآلة التصوير جمعت بين ميوله الفكرية وتنوع الشخصيات، وهو ما يؤدى إلى عملية تحديد مواقع وحذف قاسية، ويصف إبراهيم فوال أحد مشاهد فيلم "الأرض" الأكثر شهرة:

> **المشهد مغطًّى بالدخان، وعلى جانب الإطار توجد قريبته أم محمد أفندى. يظهر [هو] عند قمة درجات السلم يطوقه الدخان وكأنه خارج من فرن، وسقوطه أسفل السلم يُعتبر سقوطًا فى الجحيم. وتوقفه قريبته، [حيث نراه] واجمًا وهو يغادر المكان مُحاطًا بالعار[1].**

داخل نطاق مشاهد كهذا المشهد، يبدى شاهين براعة فى فن الإخراج علاوة على خططه العامة المحكمة فى تحديد موضع آلة التصوير وحركتها، ويقدم فيلم "الأرض" مثالاً على استخدام شاهين للواقعية الاجتماعية فى وصف الريف المصرى، وأناسه، وحياة هؤلاء الناس وأحلامهم. وكل مشهد فى الفيلم يوجد تفاعلاً حركيًا بين جمال المنظر الطبيعى وبؤس الناس فى القرية، والصور المأخوذة من داخل منازل الفلاحين- وخصوصًا منزل أبو سويلم- تتسم بصدق التفاصيل، وتلتقط الجمال الأصيل لمنازلهم.

ويقوِّى الإخراج، دراميًا، منظور شاهين الجدلى عن علاقة التعارض بين وسائل الإنتاج وقوى الإنتاج الاجتماعية فى ظل الإقطاع، وقوة هذا التناول تتمثل أفضل ما يكون فى التباين بين المنظر الطبيعى المفتوح والحر؛ حيث يتجمع الفلاحون ويديرون مقاومتهم ضد مالك الأرض الإقطاعى، وفى منازل الفلاحين حيث يرتدُّون إلى فرديتهم، ومجالاتهم الخاصة، وإن كانت هذه المجالات، فى نهاية الأمر، هى مجال انكسارهم أمام صاحب الأرض.

على أنه فى حين كان شاهين مشهوراً بإخراجه البارع والمعقد- والذى استلزم بطبيعة الحال تضمين بناء للقطات أكثر طولاً وأشد مشقة- إلا أنه أصبح أيضًا معروفًا بإيقاع التوليف القلق nervous editing (أو الفزع – م) الذى جعل جمهور المشاهدين متوتراً للغاية، ومحروماً من فرصة استيعاب مشهد ما وتأمله قبل التنقيب فى المشهد التالى، وبينما أغضب هذا الأسلوب فى المونتاج الكثيرين من جمهور شاهين، إلا أنه رغم ذلك تمَّم ميله غير المستتر للسماح بالتبدلات المزاجية والعواطف المتناقضة لشخصياته، والسماح حتى لنزوعه إلى أن يفرض نفسه على الشاشة. كما أنه يتمم معالجته لسرد قصة، فضَّلت دمج تغييرات الحبكة وتعدد الأصوات، وضمها أخيرًا فى كل موحَّد لافت للأنظار وجدلى.

وبالمثل، مالت قصص شاهين فى أوائل سبعينيات القرن الماضى إلى أن تدور حول لحظات أزمة، تتخلّلها وتقطعها أحيانًا حوارات قصيرة ولقطات عودة إلى الماضى، مقحمة غالبًا بدون علامات واضحة. وهذه التجاورات المازحة، والتى تتضمن فى أحوال كثيرة لحظات من التمثيلات التى تمزج غير المقنع بالواقعى، تكشف عن العالم وفق شاهين، وفيها يجزم بأن "الخيالى [موجود] دائمًا، وأن الخيال والواقع يفصلهما خيط رفيع"، وبهذا الخليط يرى شاهين أنه "حتى الإثارة الجنسية تنشأ من التخيل، وبعيداً عن التفكير"(٢).

لكن، وكما يقترح مالكموس وأرمز، فإن تعدد طبقات أسلوب شاهين المعقد فى قصصه، وعلاقته الملتبسة مع شخصياته، والتصوير الاستبطانى للسمات الظاهرية الخاصة فى شخصيته، تتطابق جميعها مع تقليد عربى فنى متجذر بعمق خاص بالحشمة:

فى الشعر العربى الكلاسيكى هناك جدل المكان والترحال، وهذا الجدل يوجد فى موضوع الأطلال؛ إذ كان ينبغى على القصيدة أن تبدأ بعودة الشاعر إلى الأطلال، وإلى موضع خيام

مهجورة، وهو يحاول تسمية من كان هناك قبلَهُ، ويقدر خطأ التقدير، باعتباره نوعًا ما من تجربة فى الوصف والبحث عن قبيلة وإبداء الاحتياج والفُرقة والرغبة، وكما تطورها القصيدة الكلاسيكية، فإن هذا الشعور بعدم الاكتمال يهدأ عندما يغادر الشاعر الصحراء ويدخل الولاية التى يحكمها الأمير المثالى، فكل التعارضات الثنائية تتلاشى حينئذ داخل نطاق الكل الكامل الجديد(٣).

هذه الاقتفاءات للآثار وإعادات الربط التى تقطع السرد، كما يُعبَّر عنها فى الشعر العربى الكلاسيكى، يمكن ملاحظتها فى تقاليد السرد القصصى العربى والفارسى الكلاسيكيين، كما تتمثل فى ألف ليلة وليلة؛ حيث تنشأ القصص من بعضها البعض، وتُستطرد أحيانًا من جديد بعد وقفة قصيرة أو طويلة، وهذا الشد والجذب بين السرد الخطِّى واللاخطِّى، والمنضبط والتلقائى، والذى يمكن تتبعه بسهولة فى كلّ البنية السردية لأعمال شاهين السينمائية، هو بناء على ذلك مترسِّخ بعمق فى تقليد فنى عربى أصيل، ولكن فى حين مالت القصائد العربية الكلاسيكية، كما يقترح مالكموس وآرمز، إلى الاندماج أو التلاشى فى «كلٍّ كامل جديد" فإن أفلام شاهين مالت إلى الانطلاق فى اتجاه كليات غير كاملة على الإطلاق وشخصيات متصدِّعة، تشبه كثيراً النهايات غير المقنعة للقصص الفرعية فى ألف ليلة وليلة، والسير غير التامة لشخصياتها، وهذا هو الحال فى قصص وسيَر حيوات نايلة وطارق فى فيلم "فجر يوم جديد"، ونادية وأمين ونيكولاى وبراك فى فيلم "الناس والنيل"، وأبو سويلم فى فيلم "الأرض"، مروراً بالشخصيات المأساوية فى فيلم "عودة الابن الضال"، ووصولاً إلى حنان وآدم فى فيلم "الآخر" فقط على سبيل المثال. وحشمة شاهين فيما يتعلق بشخصياته وقصصه تتسم بناء على ذلك بجدلها المتباطئ الذى يسمح بالمزيد من التأمل للإمكانيات التى تتجاوز المباشرة فى القصص السينمائية.

وعلاوة على ذلك، فإنه داخل إطار وجدل مماثلين يكتشف شاهين نفسه، وهو يتفاعل مع الممارسات السياسية لكل فترة من الفترات التاريخية التى يصورها فى أفلامه، ونتيجة لهذا فإن الجزء الأساسى من أعمال شاهين يتخذ ذات المعنى الخاص بعدم اليقين، الذى يتسم به ذات المشروع العربى الاجتماعى والقومى غير المنجز، وهو المشروع الذى استحوذ على حياته وعلى سينماه، حتى علاقة الحب الشديدة التى ربطت شاهين بالموسيقى والرقص، وعبّرت عن نفسها أحيانًا بأمثلة على الارتباك والبهجة غير المتوقعين إطلاقًا، عكست فهمًا جدليًا للخبرة السينمائية باعتبارها عملية سياسية.

اهتمام شاهين بتقاليد الأداء الخاصة بنوع الفيلم الموسيقى كان متسقًا على امتداد سيرته السينمائية، وتجلى اهتمامه بهذه التقاليد مبكرًا فى سيرته السينمائية من خلال أفلام مثل "سيدة القطار" (١٩٥٣) الذى قامت ببطولته المطربة ليلى مراد، و"أنت حبيبى"، و"ودّعت حبك" (١٩٥٧) للنجمين الشهيرين فريد الأطرش وشادية، وبعد ذلك فى فيلم "بياع الخواتم" (١٩٦٥) لفيروز الأسطورية.

ومنذ سبعينيات القرن الماضى أصبح استخدام شاهين السياسى للأداء الموسيقى والرقص، تعليقًا على النضال من أجل التحرر الفردى والاجتماعى والثقافى، سمة مميزة فى كل أعماله. وفى حين وصل دمج السياسة بالموسيقى والرقص إلى ذروته فى فيلم "المصير"، بإشارته الواضحة إلى الموسيقى على أنها أداة فى المعركة ضد القمع الفكرى والسياسى، فإن اهتمام شاهين بالموسيقى كدال سياسى اتسم به أيضًا عمله مع المطربة اللبنانية ماجدة الروبى فى فيلم "عودة الابن الضال"، وبعد ذلك فى فيلم "إسكندرية كمان وكمان"، ومع المطربة التونسية لطيفة فى فيلم "سكوت.. ح نصور".

افتتان شاهين بالأغانى والرقص تجسيد لحبه للفيلم الموسيقى الهوليوودى، وفى فيلم "إسكندرية ليه" وهو تعريفنا الأول بشاهين/ يحيى نراه وهو يشاهد فيلمًا لإستر وليامز، وليس أى فيلم موسيقى آخر، بل فيلمًا موسيقيًا هوليووديًا. وبعد عام ١٩٧٦ بدا أن هناك دائمًا مؤديًا للأغانى والرقص ينتظر رهن الإشارة، وفى "اليوم السادس"

(١٩٨٦)، وهو فيلم مبنى على رواية لأندريه شديد، يستكشف شاهين فترة من تاريخ مصر وهى تحت الاستعمار البريطانى أواسط القرن العشرين.

فى منقطة فقيرة مجاورة للقاهرة ترعى صدِّيقة زوجها طريح الفراش، وبعد ذلك تصيب الكوليرا حفيدها، وهى تشترك فى علاقة حب غامضة مع الشاب عُكًا، الذى يقوم بأداء حى لمجموعة من الأغانى والرقصات مع قرد، ويُبنى معظم أدائه على اسكتشات من أفلام هوليوود فى ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضى. وبينما تُعد الروح المبهجة لعُكًا والمؤكِّدة للحياة تحديًا مُرحبًا به تجاه جو الموت الذى يكتسح المنطقة المجاورة المُفقَرة، فإنها تعتبر أيضًا الوسيلة التى تكتشف صديقة من خلالها القدرة على التأقلم مع تقلبات الدهر، والحب، والارتباط الاجتماعى رغم العزلة التى تعانيها عندما كانت تُعنى بحفيدها.

وبدرجة مساوية فى الأهمية، اتَّخذ اهتمام شاهين بجوهر التعبيرية المتعلق بنوع الفيلم الموسيقى وجهًا سياسيًا حداثيًا، وهو يبحث عن الإبعاد البريختى لجمهوره من خلال تعزيز تقديره للجدل الأيديولوچى فى العملية الفنية. وفى هذا الصدد، فإن الاهتمام بالأداء الموسيقى والرقص غير المتمركز فى الكثير من سينما شاهين يمكن رؤيته متممًا لممارساته الأسلوبية المتعلقة ببنية السرد غير المركَّزة والمتعددة الطبقات ولاستخدامه توليفًا قاطعًا للسرد وقلقًا، وداخل نطاق الاتجاه ذاته يقدِّر المرء افتتان شاهين بتقاليد النوع السينمائى، وتنقُّله المرح بين أعراف النوع داخل نفس البنية الفيلمية.

عكست أعمال شاهين الثرية فى مجملها هذا الاهتمام باللعب بالأنواع الفيلمية، وخصوصًا داخل نطاق أنواع الأفلام الهوليوودية الكلاسيكية، وعلى امتداد فترة تزيد عن خمسين عامًا تبنَّى شاهين تلك الأنواع المتباينة مثل الفيلم الكوميدى ("بابا أمين"، و"نساء بلا رجال"، و"أنت حبيبى")، والكوميديا الموسيقية ("بياع الخواتم"، و"ودعَّت حبك")، والفيلم الواقعى الاجتماعى ("باب الحديد")، والدراما الاجتماعية ("ابن النيل")،

والملحمة التاريخية ("الناصر صلاح الدين"، و"الوداع يا بونابرت"، و"المهاجر"، و"المصير")، والسينما السياسية الكلاسيكية ("العصفور"، و"عودة الابن الضال")، والميلودراما ("صراع فى الوادى"، و"صراع فى الميناء"، و"نداء العشاق"، و"رجل فى حياتى")، والسينما الطليعية ("فجر يوم جديد"، و"الاختيار")، وأفلام السيرة الذاتية (ثلاثية الإسكندرية) وهلم جراً.

وأصبحت علاقة شاهين بكل هذه الأنواع والمعالجات الأسلوبية ملتبسة دائمًا وتفاعلية. وعلى هذا النحو، واجهت معظم هذه الأفلام- وخصوصًا ما صنع منها منذ سبعينيات القرن الماضى- قيوداً صارمة داخل نطاق هذه الأعراف المتعددة الخصائص، وبدلاً من ذلك مالت أفلام شاهين إلى السيولة، والفجائية أحيانًا، والتكيُّف فى دمجها للمعالجات الخاصة بالنوع الفيلمى والأسلوب، ولا يوجد فيلم لشاهين يمكن أن يكون مثالاً على ميله الصادم لتدمير قواعد النوع بدرجة أكبر من فيلم "عودة الابن الضال". فقبل أن يصبح لعب ما بعد الحداثة بتفاعل الأنواع مألوفًا، صدم فيلم "عودة الابن الضال"، جمهور المشاهدين بانتهائه بكوميديا موسيقية متفائلة فى مواجهة مجزرة دموية.

صاغت سينما شاهين خطابًا يهدم ويعيد توجيه عمله بعيداً عن "النزعات السائدة"[٤]، ويميز على هذا النحو وجهة نظره تجاه الهوية العربية والمشروع القومى العربى، بطريقة تبعده عن النزعة القومية الشوفينية والسيطرة السياسية الجامدة. وداخل هذا الإطار لم تسمح النزعة الغنائية السينمائية عند شاهين للعقيدة الأيديولوچية باختزال شخصياتها الاجتماعية إلى أنماط.

حدة شاهين السياسية، وخلفيته التعليمية، ودوره الرئيسى فى تطور السينما العالمية المعاصرة منحوه تقديراً أعظم لدور الفعل الإنسانى فى كل أوجه حياته وعمله، وتشكل برنامجه السياسى من خلال استجابة تفاعلية للوقائع المتغيرة باستمرار فى الشرق الأوسط السريع التقلُّب، وانعكس هذا فى تضمين سينماه المتسق لموضوعات

تتعلق بالأحداث والنضالات المصرية والعربية، ومن خلال تصريحاته السياسية التى تتمم وكثيراً ما تتجاوز الصراحة المسرفة لرسائله السينمائية، ولكن فى حين استجابت رسائل شاهين السينمائية السياسية بأسلوب تفاعلى للظروف التى تؤثر فى الخطاب السياسى العربى القومى (وهو تفاعل يظل فريداً فى أسبقيته وتماسكه وثرائه فى تاريخ صناعة السينما العربية)، واستخدامه المتسق بدرجة مساوية لموضوعات الاستبطان شخصياته التى وفرّت تجسيداً لمعالجة أصيلة، تُدمج الرسائل المبنية على السياسة مع قطاع عرضى لتقاليد النوع السينمائى الشعبية والسرد السينمائى.

تتجاوز ممارسة شاهين للاستبطان أفلام سيرته الذاتية، وتجسُّده فى شخصية يحيى فى سلسلة أفلامه عن الإسكندرية، ولا يوجد صانع أفلام عربى آخر كشف صراحة عن مشاعره، وأحاسيسه، وتاريخه، ونزواته لكى يشاهدها الجميع مثلما فعل شاهين فى هذه السلسلة، ولكن البهجة السينمائية المطلقة عند شاهين ادَّخرت دائمًا لبهجته فى أن يدس نفسه فى حيوات ونزوات شخصياته، كما أن الرصّانة التى استعرض بها شاهين الأنواع الفيلمية والأساليب فى أفلامه تنسجم تمامًا مع مرحلة انتقاله الماكرة لفرض مظهر شخصيته الخاص عبر شخصياته المختلفة وفيما بينها- بغض النظر عن جنسها. وفى هذا الصدد، فإن صانع الأفلام، كما يقترح ديف كيهر، "يحقق أعلى قدرة للمرونة، والتفتح، والسيولة، بكونه غير قابل للتفكك مثل الماء، عنصره المفضل، ومتعدد الخصائص مثل الإسكندرية، مدينته المفضلة"(٥).

وسواء شوهد على أنه يوسف المضطهد فى فيلم "المهاجر" أو ابن رشد المستنير فى فيلم "المصير"، أو عبد الناصر الناصرى الصميم فى فيلم "سكوت.. ح نصور" أو فى إعجاب نايلة الغرامى بطارق الشاب الجذاب فى فيلم "فجر يوم جديد" أو فى إعجاب براك بنيكولاى فى فيلم "الناس والنيل"، أو معبراً عنه بالتحديق الخبيث لآلة التصوير فى جسد يحيى العارى وهو يستعد للاستحمام فى فيلم "إسكندرية... نيويورك" فإن حضور شاهين الصريح أو الضمنى ملموس دائمًا، وتبدى هذا الاستبطان أيضًا فى علاقة صانع الأفلام الملتبسة بشخصياته؛ ففى فيلم "الاختيار"

يضيف الإصرار على الحضور المفارق الخاص لصانع الأفلام تنوعًا بديلاً للاستبطان. هنا، يعد حضور المخرج متناقضًا، فهو يتبدى فى التقمص الوجدانى البديل للفيلم مع رجل الطبقة العاملة المنطلق، والواقعى، والمحب للمزاح، ومع أخيه التوأم الكاتب/ المثقف غير الساذج.

واستبطان شاهين عُبِّر عنه أيضًا فى اهتمامه القديم بالمسرح، وكما تُظهر سلسلة أفلام سيرته الذاتية عن الإسكندرية- وخصوصًا فيلم "إسكندرية ليه"- كان حبّه للمسرح والأداء المسرحى مكونًا رئيسيًا فى تطوره الفنى منذ أيام دراسته فى كلية فكتوريا، وأصبح هذا الحب بعد ذلك وسطًا لتدريب مبكر بالنسبة لسيرته فى صنع الأفلام، حين التحق بمعهد المسرح فى باسادينا خلال أربعينيات القرن الماضى، ولسوء الحظ فإن سيرته المسرحية كانت محدودة، وإن كان انعطافه الإخراجى بإنتاج الكوميدى فرانسيس فى باريس لمسرحية كاليجولا لألبير كامو قد لاقى قبولاً كبيرًا، كما أُبرز المسرح بوضوح فى الكثير من أفلام شاهين، سواء على أنه موضوع، أو تأمُّل أسلوبى، أو موقع مرجعى، وبالإضافة إلى الإشارات الصريحة فى ثلاثية الإسكندرية إلى أدائه المبكر لدور هاملت، وإلى حلمه الشخصى غير المتحقق بصنع صيغته السينمائية الخاصة عن مسرحية شكسبير- وخصوصًا كما عُبِّر عنه فى فيلم "إسكندرية كمان وكمان"- فإن موضوع المسرح أُقحم فجأة مرات كثيرة فى أفلام شاهين، وفى فيلم "إسكندرية ليه" يرغمنا شاهين على النظر إلى إسكندريته على أنها خشبة مسرح، حيث يقاوم المصريون أثناء الحرب العالمية الثانية البريطانيين ويتوقعون التحرير على أيدى الألمان، وأيضًا عندما يشاهد شاهين/ يحيى العالم بعيون هاملت. وهذا واضح أيضًا، مثلاً فى فيلمى "الآخر" و"سكوت.. ح نصور"؛ حيث تبدو الشخصيات مرارًا وكأنها تؤدى أدوارها فوق خشبة مسرح، أو كأنها تواجه جمهورًا حيًا وليس بالأحرى آلة تصوير واضحة، كما أن الحوارات تُنسَّق فى أحوال كثيرة كمونولوجات: دفقات فكرية تكشف، وتحلل، وتعلق على دوافع شخصياته وأفعالها.

هناك مظهر رئيسى آخر لتأثير المسرح يتبدى فى اهتمام شاهين الملحوظ بالميزانسين فى كل فيلم من أفلامه؛ فإعداد الديكور فى فيلم "الاختيار"، مثلاً، مشابه للإعداد فى إنتاج مسرحى؛ حيث يُؤَكَّد برودة شقة الكاتب بأدنى ديكور، وبأثاث ضخم، وبدرجات لون رصاصى مائل إلى الزرقة. وفى المقابل، فإن منزل بهية، باعتباره جزءًا من مبنى المقهى الأكبر، مكان حسِّى أشبه بأماكن ألف ليلة وليلة بتشكيلته من الألوان الساحرة وأثاثه الانتقائى المزدحم، والذى يكتظ إلى حد بعيد بالكثير من أصدقائها وزوارها، وما يفوق كل شىء، كما لاحظ عبد الفتاح أن الفيلم يُظهر أسطورة المسرح المصرى المحنَّك يوسف وهبى وهو يمثِّل نفسه، ويعلِّق على جوهر الأداء المسرحى باعتباره "مناورة بين الأصيل والمركَّب، بين إظهار الصورة الحقيقية والتنكُّر"(٦).

هناك وجهة نقدية فى هاجس شاهين المسرحى هى افتتانه القديم بهاملت شكسبير، والذى انعكس كثيرًا فى أعماله السينمائية. وانشغاله هذا كان جانبًا من روحه منذ أدائه المبكر للدور الرئيسى فى أحد صفوفه لدراسة الإنجليزية، وكما أعيد خلقه فى فيلم "إسكندرية ليه"، ويقترح الناقد عصام زكريا أن ظل المسرحية بدأ يظهر فى أعمال شاهين مبكرًا فى فيلمه الأول "بابا أمين"؛ حيث يُكثر شبح أب ميت التردد على أسرته، ويتوقع منهم، مثل شبح هاملت، أن ينفِّذوا الالتزامات التى لم يكن قادرًا على تنفيذها أثناء حياته.

وبعد ذلك، فى فيلم "صراع فى الوادى" يسعى البطل مترددًا، مثل هاملت الابن، إلى الانتقام لأبيه المقتول، ويلقى مونولوجات تذكِّرنا بمونولوجات الشخصية الشكسبيرية. وفى فيلم "باب الحديد" فإن قناوى، مثل هاملت الأب، والذى لعب دوره شاهين ذاته، هو شخصية تقع فى حب امرأة تحب رجلاً آخر. وسلامة عقل قناوى، مثل سلامة عقل هاملت، هى، على مستوى آخر، مشكوك فى أمرها، ولكن فى حين يدَّعى هاملت الجنون فإن قناوى فى الحقيقة موسوس هائج، ويلمِّح عصام زكريا أيضًا إلى

مغزى رفض هاملت لحق كلوديوس فى التوجيه، باعتباره رجلاً يعكس تحدى شاهين للسلطة القمعية والفاسدة(٧).

هذه النزعة الاستبطانية فى أعمال شاهين تلخِّص ما أقترح أنه الاستثمار الشخصى العميق لانشغالاته الفكرية فى أفلامه. وعلى هذا النحو، جسدت أعماله إمكانات سينما ناشطة سياسيًا فى العالم العربى؛ فقد أظهرت أفلام شاهين العلاقة الجوهرية بين الأمور السياسية الثقافية والإبداع الجمالى، وهى علاقة سعت الواقعية الجديدة والحداثة على السواء إلى تفعيلها، كما أن التزامه الثابت- وإن كان متسامحًا- بمفهومه وتاريخه الخاصين وفَّر بالتساوى فرصًا للانهماك فى هموم اجتماعية وسياسية كبرى. وصقل تجنّبه لتقاليد النوع الصارمة، بالإضافة إلى استخدامه الانتقائى لمعالجات الشكل المتضاربة، السمة الفنية الفريدة التى صاحبته على مدى أكثر من خمسين عامًا، وقد أحبه الكثيرون وانتقده البعض بسبب تخليه عن تقاليد الواقعية الاجتماعية؛ إذ رفض شاهين دائمًا الالتزام بالتقاليد احترامًا لها، وخصوصًا عندما يتعلق الأمر بالسياسة.

من الواضح أن شاهين فضَّل سياسة المؤلِّف التى أتاحت له أن يتساءل فى السينما العربية عن التناقضات التاريخية، وأن يعيد تحديد موقع الإشكاليات فى العلاقات الاجتماعية والسياسية، مفضلاً ذلك على أن يتقيد بسياسة المؤلف باعتبارها وسيلة تعبيرية، وأصرَّ على أن الفيلم يصبح ناجحًا فى أغلب الأحيان حين يؤدى وظيفته على أنه وسيط فعَّال لتوصيل الأفكار والهموم وثيقة الصلة بالانشغالات الاجتماعية والقومية الجماعية. وداخل ذلك الإطار، فإن الحدود المقيدة القائمة على مبادئ متصوَّرة سلفًا للشكل لا يمكن أن يطيقها صانع الأفلام أو الجمهور، ويظلّ الأمر الحاسم، كما أكد شاهين مرارًا فى مقابلات عديدة، هو رد فعل الجمهور، وفى نهاية الأمر كان شاهين غالبًا أكثر من أن يكون غير ناجح فى هذا الصدد، وهو يخلِّف وراءه ميراثًا

ضخمًا يشمل شركة إنتاج ناجحة، وهو موضع احترام جمهور مشاهديه العرب ورفاقه الفنانين، وأنصار عالميين من عشاق السينما ونقادها على السواء.

وبناء على ذلك، فإن نزعة المؤلف عند شاهين لا يمكن فصلها عن دوافع النضال الثقافى والالتزام السياسى، وعلى امتداد سيرته المهنية تطورت انشغالاته ذات التوجه الاجتماعى والسياسى وتعبيراته السينمائية بالتقارب مع الممارسات الأسلوبية الاستبطانية الحداثية. وعلى هذا النحو، ساهمت أعمال شاهين بشكل لا مثيل له فى تطور احتدام الجدل القومى والثقافى فى السينمات المصرية والعربية عمومًا، وأثناء نموها ونضجها تميزت هذه السينما بموضوعات رئيسية محددة: علاقة واعية اجتماعيًا وطبقيًا بحياة الطبقة العاملة والفلاحين المصريين وهمومهم ونضالاتهم (أفلام "صراع فى الوادى"، و"صراع فى الميناء"، و"الأرض")، إعادة قراءة استبطانية للتاريخ تعتمد، على سبيل التورية التهكمية، على انشغال صانع الأفلام بالحاضر (فيلما "الناصر صلاح الدين" و"المصير")، تقييم لدور النضالات الفكرية والسياسية فى الوقت الحاضر (أفلام "الاختيار" و"العصفور" وثلاثية الإسكندرية)، موضوع الآخر والآخرية كذريعة لمعالجة قضايا النضال القومى ضد الاستعمار والعولمة الرأسمالية (أفلام "الوداع يا بونابرت"، و"الآخر"، و"إسكندرية.. نيويورك")، تأكيد عدم التجانس القومى (ثلاثية الإسكندرية، مرة أخرى)، وقد حفزت سينما شاهين بشكل عام، وبعد فترة عبد الناصر بصفة خاصة، حالة القلق الجماعى التى تؤثر فى المجتمع العربى والمشهد السياسى العربى. واستجابة لهذا الفهم وعدم اليقين، تبنَّت أعمال شاهين نظرة نقدية تجاه الأحداث التى أدت إلى هزيمة ١٩٦٧، علاوة على دوافع الفشل التى أحبطت محاولة الثورة المصرية التقدم نحو الإصلاح الاجتماعى والاقتصادى والسياسى، وأهدافها فى الوحدة العربية القومية. وعلى امتداد ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضى خلقت سينما شاهين محكًّات مهمة للنقاش الذى طال انتظاره حول العلاقة بين العالم العربى والآخر، علاوة على علاقته بتاريخه وواقعه الثقافى الخاص.

باعتباره مدافعًا عن العدل الاجتماعى، والوحدة العربية، وتقرير المصير القومى العربى أدرك شاهين دائمًا أهمية توصيل رسالته إلى جمهور عريض. وبناء على ذلك، وجَّه له نقاد محليون أحيانًا اتهامات بالنخبوية، كان يتعامل معها بجدية، وكان يردُّ فى أحيان كثيرة مدافعًا عن هذه الادعاءات، ليس فقط لأنه يعتبرها غير أمينة بل أيضًا لأنه أدرك أنها مثَّلت استنكارًا لما اعتبره أمرًا رئيسيًا فى مشروعه الفنى؛ دوره مساهمًا فى سياسة العدل الاجتماعى والتغيير السياسى فى مصر والعالم العربى، وقد عبَّر شاهين عن احترامه العميق لجمهوره، وسعى جاهدًا للارتباط به. وعلاوة على ذلك، رفض بعزيمة لا تتزعزع ادعاءات أن الجمهور غير قادر على الاستجابة للأشكال الفنية المعقدة فى التعبير، وفى مقابلة حول فيلم "الاختيار" اعترف شاهين بأن كثافة الفيلم قد تؤدى إلى قلة نجاحه التجارى، ولكنه استطرد للدفاع عن قدرة الجمهور على الاستجابة لتحديات الفيلم الفكرية والأسلوبية، مستشهدًا بحالة فيلم "الناصر صلاح الدين":

> **بغض النظر عن كيفية استجابة الجمهور للفيلم [الاختيار]، فأنا ما زلت أحترم آراءه إلى أقصى درجة، وهذا الجمهور لم يرفض تقريبًا أى فيلم صنعته بأصالة حقيقية، وما اعتدنا أن نسميه "الجمهور العادى" يفهم بالفعل أفضل من أى إنسان.. وفى النهاية، إذا لم توجد علاقة بين المخرج والجمهور، فحينئذ يكون الخطأ هو خطأ المخرج لا خطأ الجمهور.. إنك لا تستطيع أن تستنكر عدم قدرة الجمهور على الاستجابة لأفلامك.. وبدلاً من ذلك، أنت تحتاج إلى تعلّم كيف ترتبط به. وفى فيلم "الناصر صلاح الدين"، مثلاً، أدخلت مشاهد لم أتصور أبدًا أن الجمهور يستجيب لها، وقدمت له مشاهد معركة بلا حصان واحد أو جندى واحد.. لقطات باللون الأحمر المتناثر على شكل قطرات**

دماء فوق ثوب أبيض.. ومع ذلك قدَّر الجمهور ذلك تمامًا ولم ينتقدنى أحد على هذا.. وفى أفلام أخرى قدّمت مشاهد لم يستجب لها الناس.. ولهذا جلست وحاولت أن أحلل الأسباب، واكتشفت أننى كنت مسئولاً عن الخطأ، وأن السبب فى ذلك هو أننى لم أكن واضحًا فيما كنت أحاول أن أفعل(٨).

بالإضافة إلى ذلك، أكد شاهين أن المثقفين ينبغى أن يظلوا قريبين من نبض الجمهور، وخصوصًا عندما يتعلق بقضايا ضروريات البقاء، وفى نهاية الأمر "إذا لم تقدم للجمهور شيئًا ملموسًا فسوف يتخلى عنك ببساطة"(٩).

من حيث المظهر، كشفت أعمال شاهين مستوى توتر بين دوره باعتباره مثقفًا وطنيًا له برنامج سياسى، ورؤيته الفنية المتميزة والشخصية، وكما أشار بعض النقاد فإن أسلوب شاهين أثّر أحيانًا فى قدرته على توصيل رسائله الاجتماعية والسياسية الصريحة، وربما أيضًا لعب دورًا فى الفصل بين أفلام معينة وجمهور التيار الرئيسى. ويصف الناقد السينمائى المصرى سامى السلامونى كيف فشل فيلم "عودة الابن الضال" فى توصيل رسالته السياسية، رغم أسلوبه البارع، والفريد، والمتفوِّق تقنيًا. وهذا، فى رأى السلامونى، ينشأ عن مبالغة صانع الفيلم فى تقدير الخبرة السينمائية لدى الجمهور المصرى، وفهمه للتقاليد الفنية الحداثية، على ضوء سيادة تأثير السينما التجارية على أذواق المجتمع المصرى(١٠).

وعلى عكس اتهامات النقاد بالنخبوية، لم يتجاهل شاهين المستوى الذى كان فيلمه عنده قادرًا على الوصول إلى جماهير أوسع، وعلى هذا النحو لم يتجاهل حقيقة أن بعض أفلامه، ومن بينها "الاختيار" و"عودة الابن الضال" و"الوداع يا بونابرت" و"اليوم السادس" وحتى ثلاثية الإسكندرية لم تكن ناجحة تجاريًا كما كان يأمل. والواقع أن كل هذه الأفلام استقبلت بحماس شديد على المستوى الدولى بدرجة أكبر من حماس استقبالها فى المدن العربية ومن الجماهير العربية. ومن ثم فإن أفلامه فى

تسعينيات القرن الماضى بدا أنها تناضل بوعى لتصحيح ما اعتبره إشكالية مُلحَّة، لا يمكن تجاهلها أو التقليل من شأنها ببساطة، بالنسبة له باعتباره مثقفًا وناشطًا ملتزمًا سياسيًا وأيديولوجيًا، وفى مقابلة عام ١٩٩٨، تحدث عن المسألة بصراحة:

[فى أفلامى الآن] أميل إلى تفضيل البساطة. من قبل كان الناس يشاهدون أفلامى ويخرجون قائلين: "نحن لا نعرف ماذا يحاول أن يقول"، وهذه مشكلة أشترك مع جمهورى فى مسئوليتها؛ فالجمهور اعتاد على أفلام تجلب له البهجة، ومن السهل متابعتها. وأنا اعتدت أن أصنع أفلامًا ليست تتمة لمستوى الوعى [الفنى والسياسى] والتوقعات لدى جمهور العصر. والآن أمل فى صنع أفلام بسيطة ولكنها أيضًا تحمل رسالة واضحة، ومقدَّمة بلغة سينمائية لائقة. وهذا لا يقلل من قيمة أفلامى، وفى الوقت نفسه يسمح للجمهور أن يستمتع بها بحق. وهذا ما حاولت أن أفعله فى "المهاجر" و"المصير"، وما سوف أحاول أن أفعله فى فيلمى القادم(١١).

وشهادة شاهين عن شعبية الفيلمين لا تقبل الجدال، وكذلك شعبية الأفلام التالية لهما كما تبدَّى فى نجاحها التجارى.

ورغم أن التقدير النقدى التقليدى للتأليف السينمائى [النظر إلى صانع الفيلم على أنه مؤلِّف– المترجم] مال إلى تأييد البراعة الفنية الفردية، ووحى المهارة الفنية على المستوى الفردى، إلا أن ممارسة شاهين السينمائية أدَّت إلى تشابكات بين التعبيرات الجمالية والسياسية، وبين الإبداع الفردى والمسئولية الجماعية، وكان موعد شاهين مع السينما الملتزمة سياسيًا من بين اللقاءات الأبكر فى السينما العربية، ومهَّد تناوله الحسَّاس للقضايا الطبقية والاجتماعية فى خمسينيات القرن الماضى الطريق إلى فيلم "جميلة أبو حريد" الوطنى، ثم إلى فيلم "الناصر صلاح الدين".

وعلى هذا النحو، أضفت أعمال شاهين الطابع الإشكالى على الإطار المؤسساتى للسينماتين المصرية والعربية، وهى تدفع إلى الصدارة قضية مسئوليتهما الاجتماعية والقومية، قبل سبعينيات القرن الماضى بالضبط حين أصبحت القضية اتجاهًا عامًا فى السينماتين المصرية والعربية، غير أن ممارسة شاهين السينمائية عكست دائمًا حضور مؤلِّف له أسلوب متميز ومنظور سياسى فى كل فترة من سيرته المهنية.

بوضع ذلك فى الاعتبار، أود أن أجادل بأن التأليف فى سينما شاهين تَسَاوى إلى حد بعيد مع خريطة نقدية تُحدث أثرها عبر تنويعة من المجالات، ولا شك فى أن خلق سينما منخرطة اجتماعيًا وسياسيًا كان همًا وتصميمًا مبكرين. وفى البداية، جاء هذا الانشغال ليضرب مثالاً- ويستجيب- للفترة المشحونة سياسيًا، والتى بدأت بثورة عبد الناصر ١٩٥٢، ومع ذلك، وفى حين أن سينمات بديلة فى كثير من بلدان العالم الثالث أثناء ستينيات وسبعينيات القرن الماضى، وخصوصًا فى أمريكا اللاتينية، مالت إلى تأكيد وسائل القطيعة الجذرية مع تقاليد هوليوود السائدة، فإن أعمال شاهين كانت بسبيلها إلى التشكُّل، وعلى نحو متزايد، بالتوتر بين حبه لسينما هوليوود والتزامه بالتغيرات المؤثرة فى بيئته الاجتماعية والسياسية.

وعلى هذا النحو، مالت أعماله إلى تحدِّى الصيغ المعتادة، وفضَّلت فى النهاية خلق سينما تركزت فى التزام يجمع بين الذاتى والاجتماعى، وبين المنظورات السينمائية التجريبية والشعبية. وهكذا، من خلال توسُّطات بريختية مجاورة، على سبيل التورية التهكمية، لاستجوابات مُعزِّزة، واجهت سينما شاهين التكتُّم بالصراحة والمقاومة، وفى حين كان التأليف مكمِّلاً لسينماه ومثَّل، فى نهاية الأمر، محورًا بديهيًا لتدخُّله فى المجالات الاجتماعية والسياسية، إلا أن التأليف عند شاهين كان، مع ذلك، موسُومًا ضمنًا بمحاولة صريحة لتخليص مفهومه من أفكار النخبوية المُرهِقة، وكما يجادل روى آرمز فإن التوترات التى خلقها هذا الصراع الدائر كانت فى لب منهجيات الشكل التى اعتمدها شاهين:

التنوع الفعلى للتطور الاجتماعى والسياسى الذى سلكه أنشأ مقاربته الانتقائية، وقدّمت أعماله رؤية ذات مشاهد متغيرة مختلفة الألوان عن مجتمع متغير، يُدفَع الفرد فيه باستمرار إلى اتجاهات متشعبة، كما أن صراحة شاهين تجاه الأحداث الخارجية وحالاته النفسية ودوافعه الخاصة تعنى أن أعماله لا بد أن تكون متفاوتة. ومع ذلك، فأعماله تحمل درسًا عظيمًا، وهو أنه من الممكن لصانع أفلام من العالم الثالث أن يعالج قضايا اجتماعية وسياسية ببراعة داخل نطاق بنيات السرد الشكلية لسينما تتوجه لجمهور عريض، ويقترن اهتمامها التجارى هذا بأسلوب ذاتى تمامًا[١٢].

فى نهاية الأمر، يتحدَّى المعنى القيم الخاص "بالتأليف الفكرى المتناسق" عند شاهين النزعة التقليدية لاستخلاص ثنائية بين الاثنين، ومع التوسع بين النشاط (السياسى) والأصالة الفنية الشخصية. وفضلاً عن ذلك، فإن ادعاء التناقض أو الفصل بين الآراء الغربية عن سينما شاهين والفهم القومى والاجتماعى العربى لأفلامه، ومقارنة، مثلاً، براعة الميزانسين (قوة التأليف) بدور الناشط باعتباره نصيرًا لمجتمعه (قوة الفكر) يصبحان ممارسة مصطنعة وغير مجدية فى قراءة متطفِّلة لسينما شاهين.

وبناء على ذلك، فإن سينما شاهين تنشأ فكريًا وبنائيًا على السواء من داخل نطاق الذاتى، وفقط على هذا النحو تنغمس فى الجمعى، وعندما تتطور حبكاته، تبدأ قصة ما تذبذبها حول ذعر ذاتى، يعبر عن مأزقه- ومن ثم عن مأزق مشاهديه- فى مجتمع، وأُمَّة، وأخيرًا فى عالم بأكمله، وتتخذ هذه المآزق أشكالها كشخصيات على الشاشة، وتتبنَّى حيوات من عندياتها تتجاوز النماذج الفكرية المفترضة سلفًا

أو المحددة، ويصبح الاهتمام هنا ألاَّ تُشبع كثيرًا الخلفية الخاصة بشخصية ما، سواءً جسَّدت هذه الشخصية شاهين ذاته أم لا، بل ينصب الاهتمام على الشخصيات وينغمس فيها داخل عالم الوقائع الاجتماعية والسياسية والثقافية الذى يشكلها، وكما علَّق المصرى نجيب محفوظ الحاصل على جائزة نوبل ذات مرة على أعمال شاهين:

> **لا يبحث يوسف شاهين عن "الفريد" (أو "غير المعتاد") من أجل التفرُّد فى حد ذاته. والاقتراب الحميم لسينما شاهين من الواقع والأصالة المصريين يجعل هذه السينما، من النوع الملتزم اجتماعيًا، لا تخجل من اتخاذ مواقف واضحة تجاه المشكلات التى تواجه المجتمع العربى[١٣].**

شاهين فى السياق

تطورت مجموعة أفلام شاهين على مدى فترة تقرب من ستين عامًا، وضد الوضع سريع التقلُّب فى التاريخ العربى المعاصر، ولعبت الأحداث السياسية دورًا محوريًا فى التكوين ذى الأثر الرجعى لأعمال شاهين الكاملة، وكانت ضرورية تمامًا لتطور أعماله الاستطرادية، وشكلَّت هذه الأحداث ممارسة سينمائية دامت ونمت، لا تعتمد على حس جمالى ذاتى ونماذج تقليدية، بل على دمجها لبرنامج أيديولوچى يشمل مشروعًا قوميًا عربيًا غير متجانس.

وعبر السنين أصبحت سينما شاهين علامة بارزة فى صنع الأفلام العربية، ومدرسة مهمة لأجيال من صنَّاع الأفلام العرب، وهناك مخرجون كبار من بين تلامذة شاهين؛ مثل على بدرخان، وعاطف الطيب، وخيرى بشارة، ويسرى نصر الله، وخالد يوسف، بالإضافة إلى ممثلين، ومصورين، ومؤلفين، وتقنيين سينمائيين لا حصر لهم.

وداخل سياق تاريخى واسع يدين بروز سينما شاهين بدرجة كبيرة إلى طريقة تشجيع انتشار الأفكار والأفلام فى أوائل خمسينيات القرن الماضى، من خلال عدد كبير من شبكات التبادل والتوزيع، ولهذا فإن سينما شاهين لا يمكن وصفها بدقة وفق شكل تأسيسى منفرد. وبدلاً من ذلك، فإنها تحتاج إلى النظر إليها على أنها مزيج سائل من الانشغالات السياسية القومية العربية وتنسيقها عبر منظومة غير متجانسة من الممارسات الثقافية والسينمائية.

عالجت أغلبية أفلام شاهين مباشرة أحداثًا سياسية واجتماعية معاصرة محدَّدة فى المنطقة العربية، والكثير منها ما زال يؤثِّر فى النقاشات الجارية حول أحداث العالم فى النصف الثانى من القرن العشرين. ومن خلال مقابلات محلية ودولية لا تعد ضَمِن شاهين دائمًا أن تكون آراؤه وثيقة الصلة وواردة فى حينها، وعلى امتداد سيرته المهنية ظلَّ ملتزمًا فكريًا وفنيًا بالنضال من أجل تقرير المصير السياسى والثقافى، والتحرر من تدخل الاستعمار والاستعمار الجديد، وحرية التعبير، والتغيير الاجتماعى، وداخل نطاق هذا السياق حصلت سينما شاهين على مغزاها المضاد للسيطرة.

تميز تطور سينما شاهين بمزجٍ مختلف الأشكال على نحو ثرى لأساليب إنتاج واستهلاك وتلق، وخلال سيرته المهنية الطويلة باعتباره صانع أفلام، وممثلاً، ومنتجًا، وناشطًا سياسيًا، سعى شاهين منهجيًا لإيجاد البنيات الضرورية للاستمرار فى عمله السينمائى، ومواصلة استقلاله، والمثابرة على دوره على أنه فاعل فى التغيير الاجتماعى والسياسى، وخلال الفترة بين أوائل خمسينيات وأواخر ستينيات القرن الماضى كانت سينما شاهين مدينةً بقدر كبير للطريقة التى تفاعل بها على نحو إيجابى نظام حكم عبد الناصر بأفكاره، وساعد فى إنشاء شبكات فعَّالة للإنتاج والتبادل والتوزيع.

وسمح تفاعل شاهين مع الحقائق السياسية والاجتماعية لبيئته بتطور إستراتيجيته السينمائية ولعب دورًا كبيرًا فى الطبيعة الاستطرادية لأعماله، وبوسائل

عديدة أثَّر تأمُّل شاهين السياسى للحظات حيوية فى التاريخ المصرى والعربى المعاصر فى سينماه وقوّاها فوق نطاق أى نماذج سينمائية ومؤسساتية معاصرة أو حكومية، ورغم تهديده بالموت من جانب خصومه السياسيين عزَّز شاهين دوره باعتباره مثقفًا عضويًا فى عملية التشكُّل وإعادة التشكُّل الممتدة للمشروع القومى العربى، من خلال أفلامه، وكتاباته، ومشاركته الاستباقية فى آلاف المهرجانات، والمناقشات العامة، والمقابلات واللقاءات السياسية، ومظاهرات الشوارع. ومنذ تعامله المبكِّر مع الموضوعات القومية فى خمسينيات وستينيات القرن الماضى، عبَّر شاهين فى ممارسته السينمائية عن النتيجة المتراكمة عن تأثيرات الاستعمار المتواصلة داخل وضع فيما بعد الاستعمار، يحمل كل أعراض التخلف، وبغض النظر عن تنويعات موضوعاتها وأساليبها الثرية، ظلت ممارسة سينمائية محددة الموقف سياسيًا مكملة لأعمال شاهين على امتداد سيرته المهنية، ويتقيد تمييز المعالم التاريخية فى سينما شاهين، إلى حد كبير، بمشروعاته المؤسساتية وبالتغيرات التى أثَّرت فى البنية التنظيمية لصناعة السينما المصرية منذ خمسينيات القرن الماضى، والأمثلة على تعريف الذات والتطورات الاجتماعية هى فعاليات متداخلة بالتبادل، تتأثر من خلالها أنماط الإنتاج الثقافى بالأيديولوجية. والعناصر التى شكلت باتساق مستوى التماسك فى أعمال شاهين، داخل نطاق المشروع القومى العربى الأوسع، كان لها تأثيرات بعيدة المدى، بدرجة أكبر مما يمكن أن تعبر عنه بشكل كاف سجلات شباك التذاكر.

مع مرور الزمن دخلت سينما شاهين النصف الثانى من عقدها السادس، ولم تعد قادرة على التقييم التام لاستجاباته السياسية تجاه التغيرات الاجتماعية والسياسية. وعلى هذا النحو، فإن قدرة شاهين على أن يتحوَّل وأن يتكيف مع الأوضاع الثقافية والاقتصادية، وأن يعمل بنجاح عبر ساحات الإنتاج والتوزيع المتناقضة، ينبغى أن تُفهم على أنها صفة ملازمة لمرونته باعتباره صانع أفلام، ومؤلِّفًا، وناشطًا سياسيًا. وفى

الواقع، فإن التبنِّى الفعَّال لإستراتيچيات إنتاجية وأسلوبية بديلة وتابعة للاتجاه السائد، تجاور مع خلط حر بلا حدود بين الاثنين، وأفاد فى تعريف الإطار المؤسساتى والتأليفى لسينما شاهين، ورغم التغيرات الموضعية، والاندماجات، والاقترانات ظلت هذه الإستراتيچيات معتمدة جوهريًا على صيغة متميزة للقومية الثقافية.

على سبيل الخلاصة

لا يمكن فصل تقييم ذى هدف لسينما شاهين عن الخطابات التاريخية التى خُلقت وترابطت داخلها عن المشروع القومى العربى؛ فالمظهر الجانبى الفريد لهذه السينما، داخل نطاق الممارسات الثقافية العربية، تنامى ضمن تعبيرات تفاعلية عن المثل العليا الاجتماعية المصرية والعربية، الخاصة بعالم ثالث معاد للاستعمار، ومن ينحاز مشروعها إلى العالم العربى باعتباره كيانًا تاريخيًا يواجه جملة من التحديات الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والثقافية فيما بعد الاستعمار علاوة على مواجهة تحديات الاستعمار الجديد.

إن فكرة المشروع القومى العربى والهوية القومية العربية التى ظهرت ونضجت منذ خمسينيات القرن الماضى كوَّنت وشكَّلت الجزء الرئيسى من أعمال شاهين، وعبر السنين سبرت هذه السينما غور يوتوبيات التقدم التى أزاحت التراث الاستعمارى منذ ثورة عبد الناصر عام ١٩٥٢، وبحثت سينما شاهين دائمًا عن الوسائل التى تضىء وتدعم بفعالية الفكرة الخاصة بمجتمع عادل يتوحد بميراث هوية عربية مشتركة، ولكن بعد وفاة عبد الناصر، بدأ شاهين يفهم أن المشروع القومى العربى لا يمكن أن يدوم دون اعتراف واع وصريح بالتنوع الداخلى الذى يميز العالم العربى، وبقبول ورعاية هذا التنوع قدمت سينما شاهين محاولة أمينة لتجديد وإعادة تحديد المثل العليا لمشروع عبد الناصر، وهو مشروع عبَّر شاهين عن إعجابه به فى أحيان كثيرة.

منذ عصر النهضة أصبحت المجتمعات العربية فى حالة صراع ممتد لاسترداد معنى التاريخ والمصير المشترك، ولتصوُر برنامج مجتمع مستقِل، وعادلٍ اجتماعيًا، وحديثٍ، وقومى موحَّد، وظل هذا جوهر الحلم الرومانسى فى قلب النضال ضد السيطرة العثمانية، والنضال بعد ذلك ضد سيطرة الاستعمار الأوروبى. وأدَّى بروز الولايات المتحدة فى أوائل القرن العشرين إلى خلق حركات قومية عربية، ناضلت للتغلب على التقسيمات الاستعمارية باعتباره وسيلة لنيل حق الدخول الاجتماعى والاقتصادى والثقافى فى العصر الحديث، وحفزت الجاذبية الشخصية لعبد الناصر مشروعًا أحدث تأثيرًا كبيرًا على التاريخ السياسى للمنطقة لفترة قصيرة، وإن كانت حاسمة، فى القرن العشرين. ومع ذلك، فإن أوجه قصور التجربة الناصرية أحدثت تأثيرًا سلبيًا كبيرًا، بدرجة مساوية، على المشروع العربى ذاته. غير أنه رغم الموت الرسمى للحركة، فقد استمرت الآثار الباقية للاستعمار تستوجب النضال من أجل استقلال حقيقى، ومجتمع عربى عادل وحديث ومتفاعل اقتصاديًا.

تفاعلت سينما شاهين دائمًا مع تجارب المشروع القومى العربى وشدائده، وهى تبحث عن وسائل لمعالجة أوجه قصوره بدرجة كافية وإعادة تحديد عناصره بفعالية. وعلى هذا النحو، زارت هذه السينما التاريخ المصرى من جديد، ومع التوسع زارت من جديد أيضًا تاريخ المنطقة بكاملها، من خلال مفاوضات السرد عن الخصوصيات الإقليمية الخاصة ببلد، وأمة، وطبقة، ودين، والخاصة- مجازًا- بتوجه (جِندرى) وجنسى.

وبهذه الطريقة زوَّد شاهين سينماه بمنظور ما بعد الاستعمار عن الهوية القومية المصرية والعربية، الذى سمح لها بأن تتجاوز النزعات الشوفينية العقيمة والخاصة ببلد، وأمة، ودين، وعرق. ومن خلال بحثه الممتد لفكرة الآخر، وخصوصًا فى أفلامه منذ أواخر تسعينيات القرن الماضى، أكد شاهين بإصرار على الأمة باعتبارها جزءًا من

ثقافة إقليمية غير متجانسة، ومن تضامن عالمى إنسانى متوقع، وبتصورها لهذه الهوية، قدّمت سينما شاهين معنى ملموسًا لمجتمع مشترك، جادل نفسه داخل نطاق ما بين العرقى، وما بين الدينى، وما بين التنويعات الثقافية ليوازن الولاءات والاختلافات المحددة بشكل أبوى.

كانت أعمال شاهين متزامنة مع بإيضاحات إدوارد سعيد ومتنبأة بها فى أحيان كثيرة، عن تكوين كثير الاستطراد، يستطيع بواسطته تاريخ وخيال المجتمعات العربية المجزأة والمتخلفة فى الوقت الحاضر أن يستخلصا الحقيقى من الزائف، وهى الذكريات المفروضة من الآخر عما يشير إدوارد سعيد إليه على أنه "يوتوبيات أسطورية"(١٤)، وهذا خطاب يعمل داخل نطاق ذكريات الماضى الزائل وواقعية الحاضر وعبرهما، ويقوم بربط الاستقلال القومى بتقرير المصير وبأوجه قصور التنظيمات العربية الشاملة المبكرة. ومن ناحية أخرى، يقوم خطاب شاهين بإعادة تعريف لقومية عربية تعززت بالرغبة فى معنى استقلالى للهوية الثقافية، وهذه فكرة بقدر ما تتعلق إلى حد كبير بالأيديولوچية فإنها تتعلق بمرونة مفهوم الثقافة والهوية العربية، وكما يقترح إدوارد سعيد:

> **يُستخدم تعبير الثقافة للإشارة ليس فحسب إلى شىء ما ينتمى إليه الإنسان بل إلى شىء يملكه الإنسان، وبالإضافة إلى عملية التملُّك هذه تشير الثقافة أيضًا إلى حد تقوم عنده المفاهيم الخاصة بغير الجوهرى والجوهرى فى الثقافة بدور فعّال(١٥).**

وهكذا، فإن مؤرخى الثقافة العرب لا يناقشون الهوية على أنها موقف من قضية إدراك الذات.

دارت المناقشات عن الهوية القومية غالبًا حول قيم وُصفت بأنها أصيلة أو ثانوية، وهذه ثنائية قسرية تحجب الطبيعة المتناقضة للهوية وتطورها؛ فالهوية القومية وصلت فى آن واحد بالفعل إلى صيغة للاطرادات والتوقفات التاريخية- ما زالت جارية- وإلى صيغة لقطيعة حداثية مع الماضى، وداخل نطاق هذه الفكرة غير المتحددة، بل التاريخية المتعلقة بالهوية بحثت سينما شاهين عن خطاب تأملى واستبطانى عن الأمة ومكان الفرد فيها. وعلى هذا النحو، استلزمت سينماه فهمًا لتاريخ تحدَّد بالمقاومة والنضال، والتنوع والوحدة، والتبعية، والاستقلال، وصوَّرت سينماه مجتمعًا مفتونًا فى وقت واحد بالماضى والحاضر، وبالحكايات الثقافية الحداثية عن الظلم والاحتجاج. وهذا المشروع الحداثى يمكن فهمه، وعلى السواء، على أنه محاولة لتجديد أشكال ومضامين الحياة السياسية والثقافية القومية العربية، وموقع يستحضر معنى للمستقبل يصبح حتميًا على نحو طاغ للغاية.

ورغم انبثاق أفلام شاهين من التقاليد الشعبية لسينما التيار الرئيسى فى مصر، فإنها نحتت وأقامت لنفسها مكانًا خاصًا داخل هذه السينما القومية الناجحة بصورة منقطعة النظير، وفى حين لم يفصل خيط واضح أعمال شاهين المبكرة عن التقاليد السينمائية الشعبية الأخرى فى تلك الفترة، فإن هوية ناشئة بدأت تميز أعماله عندما أصبحت أكثر استجابة للتطورات السياسية الجارية فى العالم العربى أوائل خمسينيات القرن الماضى، وقد تمثل هذا أولاً فى أفلامه الواعية اجتماعيًا وطبقيًا فى تلك الفترة، وداخل هذا الإطار أصبحت أفلام شاهين مُحدِّدة لهوية نموذج جديد من السينما المصرية والعربية، تميز باستجابته التفاعلية للأحداث والتحديات السياسية للعصر، بداية من أشكال النضال المعادية للإمبريالية فى خمسينيات وستينيات القرن الماضى، وانتهاء بالتحديات الحديثة للعولمة الرأسمالية والسياسات الاستعمارية الجديدة فى المنطقة العربية.

وداخل هذه النطاقات أكدت سينما شاهين بإصرار مساحات مفتوحة للتعبير، مزجًا جديدًا للتقاليد الشعبية للنوع السينمائى، وفى أواخر سبعينيات القرن الماضى كان شاهين يصوغ أشكالاً مستقلة للإنتاج، تشمل إنشاء شركته الخاصة، التى رعت مجموعة كبيرة من صانعى الأفلام الجدد، الذين يواصلون إثراء صناعة الأفلام العربية البديلة والتيار الرئيسى العربى فى صناعة السينما، وفى عام ٢٠٠٥ أضافت شركة مصر العالمية التى يملكها يوسف شاهين التوزيع والعرض السينمائيين إلى مفاخرها بتملكها لمجمّع قاعات عرض سينمائية فى ضواحى القاهرة.

وليس هناك شك فى أن التطور السياسى والمؤسساتى لمشروع شاهين السينمائى تحدى سيطرة النماذج التقليدية المصرية والغربية للتيار الرئيسى فى الإنتاج والاستهلاك السينمائى. وعلى هذا النحو، دعا هذا المشروع إلى بناء سينما ثالثة عالمية فعَّالة حقًا فى المركز الثقافى للعالم العربى ونجح فى ذلك، وباعتباره مثقفًا عضويًا وفنّانًا، كان شاهين مؤثّرًا باستمرار فى سياسة مصر المعاصرة، علاوة على توسيع حدود البراعة الفنية فى صنع الأفلام داخل المنطقة، كما أن المزيج المتناقض المتواصل لاهتمام الجماهير الواسعة، والجدل، والإطراء، والتناول النقدى لكل أفلامه تقريبًا، عكسوا المكانة والصلة التى أنجزها ودعمها شاهين وأفلامه.

عالجت سينما شاهين منذ بدايتها قضايا مُحددة وحسَّاسة سياقيًا، ومن فيلم "جميلة أبو حريد" عام ١٩٥٨ كان كل عرض لفيلم من أفلام شاهين يُستقبل بمتابعاتٍ نقدية واسعة النطاق، وذات تأويلات سياسية، وبمقابلات صحفية، تتسبب فى مناظرات ومناقشات عامة صريحة فى مصر وبلدان عربية أخرى، وأدَّت هذه المناقشات إلى أن يقدِّم النقاد السينمائيون وكُتاب المتابعات النقدية والمعلِّقون السياسيون تأملات ضرورية فى التطورات الحديثة فى السياسة العربية والمصرية، وفى العلاقة بين أفلام شاهين والناس الذين كان يأمل فى أن ينصرهم، وفى طبيعة الثقافة الشعبية

وفعالياتها. وعلى هذا النحو، قدَّم شاهين مقاربات تأملية نقدية للسياسة الثقافية، انغمست فى نماذج جماعية وجديدة للخطاب، حتى وهى تحاول دعم الصلات مع جماهير أوسع.

وعلى مستوى آخر، فإن جمع سينما شاهين لتقاليد وابتكارات متعددة فى صنع فيلم وسرد قصة شجَّع على تفاعل جمهور متعدد الأجيال ومتعدد الثقافات، كما أنه حفز مشروعات التزمت بحداثة بديلة، أثبتت وجود أمة مهمشة واحترامها لذاتها، تناضل من أجل تقرير المصير والتحرر، وعلى الرغم من أن الخطاب المعادى للإمبريالية فى ستينيات القرن الماضى حجب مصطلح الحداثة بسبب ذرائع النظريات الماركسية واليسارية القومية عن التبعية والمقاومة الثقافية، فإن مسألة الحداثة لم تكن دخيلة مطلقًا على سينما شاهين، ومن خلال أفلامه وتصريحاته العلنية التزم شاهين بخطاب سينمائى خاص باللاتمركز والمباشرية، ذكَّر جمهوره على نحو متسق بمشروعه السينمائى على أنه ممارسة هدَّامة أسلوبيًا، سعت إلى تأمل الإمكانيات الاجتماعية والسياسية والثقافية الجديدة.

وهكذا، فإن النزعة القومية الثقافية فى سينما شاهين وظَّفت- لكن دون إذعان- خطابات مسيطرة عن الحداثة، وعكست هذه السينما الحداثة باعتبارها مشروعًا أيديولوجيًا للتقدم وتقرير المصير، وكان الجدل الحداثى يُترجم إلى اضطرار أسلوبى، قائم على البحث عن الاستقلال، والأصالة، والتمثيل، وكونت هذه الدوافع التوليدية بإحكام الأساس الذى أعادت هذه السينما بناء عليه، وبصفة دورية، تحديد هوية مشروعها الأيديولوچى والجمالى.

انهمك شاهين فى عناصر وثيقة الصلة بالأحوال الثقافية والاجتماعية والسياسية المتغيرة، تسدُّ الثغرة بين التاريخ السينمائى العربى والعالمى. وفى هذا الصدد، سعى إلى تجريب المفاهيم السينمائية والفنية فى التقاليد الغربية وتقاليد العالم الثالث على

السواء، مثل الواقعية الجديدة، والسريالية، والاستبطان، والمونتاج، والواقعية الاجتماعية (أو الاشتراكية)، وتقاليد السينما الثالثة التسجيلية الراديكالية، علاوة على واقعية هوليوود الكلاسيكية، ومالت معالجة شاهين الانتقائية، مع ذلك، إلى أن تجدد وتحوِّل تطبيقه لهذه المفاهيم لتجعلها أكثر صلة بالحقائق الاجتماعية والثقافية العربية، ومن ثم، فإن "إسكندرية ليه" وهو فيلم نموذجى لشاهين، جاء بعد أفلام مبكرة فى سبعينيات القرن الماضى، جمع عناصر عكست هذه المفاهيم بطريقة أتاحت لها أن تتفاعل بشكل كامل فى أغلب الأحوال، وعلى نحو متناقض ظاهريًا أحيانًا. والمشهد الأول من الفيلم، مثلاً، هو محور للاستبطان، ولإقحامات من السينما الثالثة التسجيلية، وللتوليف الكلاسيكى والتعبير، وللتطبيقات الأسلوبية السينمائية بين النوعية لما بعد الحداثة.

باستيعاب سينما شاهين للتناقضات السياسية والاجتماعية والثقافية المتفشية فى العالم العربى، أعادت تأكيد دور السينما باعتباره فضاءً للتواصل التفاعلى نقديًا، وحيث بدأ شاهين يستكشف حقائق الحياة فى مصر والعالم العربى الأوسع، اكتشف ذاتية تضُم خبراته الاجتماعية والفنية الخاصة، علاوة على تلك الخبرات الخاصة بالمزيج الثقافى العربى المتنوع بثراء، والذى نتج عن التشابك التاريخى وتأثير كثير من الحضارات الكبرى، ولاحظ علامات التخلف المتواصلة، التى ضاعفتها التحديات المزدوجة للتحديث والعدل الاجتماعى فيما بعد الاستعمار، والنضال العربى المستمر من أجل تقرير المصير القومى فى ظل العولمة، كما سعى إلى إعادة رسم خريطة الجدليات المعقدة للتاريخ، والصراع الطبقى، والتحرر الوطنى، والذاكرة والتمثيل.

بانشغاله الدائم بالفعل السياسى، والتقدم الاجتماعى، ونزعات التحديث الحاسمة فى الدول– الأُمم العربية وفى العالم الثالث فيما بعد الاستعمار، استنكر شاهين الحداثة القائمة على وعود التقدم المطمئنة، وبفيلم "العصفور" استهلَّ شاهين رحلة

طويلة، بدأ من خلالها ينظر للتجارب الثورية لا على أنها عناصر مثالية على امتداد مسار خطي- من الاستعمار، والظلم، والتخلف إلى التحرر، والعدالة الاجتماعية، والتقدم- بل بالأحرى على أنها عملية ممتدة تضفى عليها الطابع الإشكالى الفروق الإقليمية، والاجتماعية، والدينية، والسياسية، والعرقية، والجنسية؛ وتخصها بالامتياز الهويات الذاتية والجماعية- وهذا يفسر الاختلاف الكبير بين سينما شاهين قبل موت عبد الناصر وبعده، وهو اختلاف ألمح إليه فى تشديده السينمائى بعد ذلك على الهوية المصرية والعربية باعتبارها محددة، وقد أدت سينما شاهين بعد عبد الناصر الغرض كمساحة محصَّنة من أجل الماهية المتطورة لا الماهية المؤسساتية للهوية القومية العربية، وبحلول ثمانينيات القرن الماضى بدأ يعالج قضايا الاختلاف الدينى والعرقى، والتعصب السياسى، والنشاط الجنسى غير المعيارى، وفى الوقت نفسه ارتاب فى الافتراضات التاريخية عن فكرة الاختلاف والاحتفالات الرومانسية بها، وهو يصرّ على التعامل معها أولاً وقبل كل شىء على أنها معضلة لا مثيل لها، وعند أساس هذا الالتزام السياسى المتطور كان دافع حاسم يعيد اكتشاف نفسه باستمرار، فى ومن خلال العناصر غير المتجانسة والخطابات المتناقضة لأمة وحدوية ومتنوعة فى آن واحد.

وباعتبارها جانبًا من هذا التطور، فإن تجربة شاهين القصيرة والمحدودة مع نموذج الإنتاج المؤسساتى الذى تدعمه الدولة وحتى الانتقال إلى نموذج الإنتاج السينمائى المستقل والمتنوع مكَّنت سينماه من الاستمرار كسعْى سياسى صحيح. وأدَّت الترتيبات الجديدة للمؤسسات، وكذلك النمو الاقتصادى داخل صناعة السينما المصرية، منذ ثمانينيات القرن الماضى إلى ترويج الاتجاهات التجارية، وهو ما أثر على الممارسات السينمائية القومية فى العالم العربى بطريقة يصعب فهمها، وفى الوقت نفسه فإن شاهين بربطه بين تقنيات الإنتاج العربية الجديدة والغربية التقليدية، من

خلال إنشاء شركته الخاصة للإنتاج السينمائى، وجد أخيراً فى الترتيبات المؤسساتية المستقلة إمكانية تقوية هذه السينما لا إضعافها.

بينما يعد الجزء الأكبر من أعمال شاهين ثريًا، ومتنوعًا، ومتقلِّبًا فيما يبدو أحيانًا (على الأقل، على مستوى كيفية تعامل بعض النقاد مع الأصالة الفنية مع كل فيلم من أفلامه) فإن سينماه ظلت توظف فى إعادة تفسير وتحديد موقع السينما المصرية والعربية على أنها ممارسة ثقافية وسياسية داخل نطاق الواقع والتاريخ الاجتماعى والسياسى المعقد فى المنطقة، وبمفهوم معين نشأت هذه السينما أصلاً من تبصُّر وإدراك للانتماء، وأُنتجت فى لحظة سريعة التقلب من التاريخ العربى المعاصر، وفى بوتقة ذلك التقلب السريع تشكَّل جوهر إحساس شاهين السينمائى بالهوية العربية، والمشروع القومى العربى ذاته؛ باعتباره مشروعًا غير منجز أيديولوچيًا وسياسيًا.

الهوامش

(١) Fawal, Yossef Chahine, 77 - 78.

(٢) Massad, "Art and Politics", 91.

(٣) Malkmus and Armes, Arab and African Film Making, 156.

(٤) المرجع السابق.

(٥) Kehr "The Waters of Alexandria", 27.

(٦) عبد الفتاح، "وجوه وأقنعة"، ٦٩.

(٧) زكريا، "يوسف شاهين"، ٤٢.

(٨) السلاموني، "الاختيار"، ١١٨.

(٩) المرجع السابق، ١١٩.

(١٠) السلاموني "الابن الضال عاد فلن يفهمه أحد"، ٤٨.

(١١) خير الله، "المهاجر هو السبب"، ١٦.

(١٢) Armes "Yossef Chahine", 254.

(١٣) خلوصي، "(جريدة) لوند في حديث مع نجيب محفوظ"، ٣١ – ٣٢.

(١٤) Said, The World, the Text and the Critic.

(١٥) المرجع السابق.

قائمة المراجع

١- باللغة العربية

إبراهيم، كمال. "عندما التقى صلاح الدين مع ريتشارد قلب الأسد". الكواكب، ١١ مارس، ١٩٦٣، ٩.

أحمد، سفيان. يوسف شاهين: الفيلم هو رسالة للانتهازيين واللصوص" الصياد، ٧ أكتوبر، ٢٠٠١، ٧٤ - ٧٥.

أبو شادى، على. خمسون فيلمًا من كلاسيكيات السينما المصرية. دمشق: منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العاملة للسينما فى الجمهورية العربية السورية، ٢٠٠٤.

- "المصير: وثيقة تنويرية "على الشاشة". روزاليوسف، ٥ مايو ١٩٩٧، ٧٤ - ٧٥.

- "قراءة فى ثلاثية الهزيمة". سينما (عدد خاص) ٢٤: يوسف شاهين: عصفور المشاكسة... والغضب، أبريل - مايو ٢٠٠٤، ٥٠ - ٥٣.

- السينما والسياسة. دمشق: دار المدى للنشر، ٢٠٠٢.

- "صراع فى الوادى: خطوة صحيحة... ونهاية كاسحة". فن، ١٧ فبراير ١٩٩٢، ٢٩ - ٣١.

أبى صعب، ريمون. "عودة شاهين". الأخبار، ١٢ ديسمبر، ٢٠٠٧، ٢٣.

أدونيس. "إلى محمد جابر الأنصاري: دواء لإعلام بيان تاريخي فكري، "الحياة، ٢٤ يوليو، ٢٠٠٣، ١٥.

أكاديميـة الفنون. قضايا إعادة النظر في تاريخ السينما العربية. القاهرة. أكاديمية الفنون، ١٩٩٤.

الإمام، عميد. "ملاحظات سريعة على فيلم جيد" الجمهورية، ١٤ يناير، ١٩٦٤، ١٣.

أومليل، على. "الثقافة فى إطار العولمة". الحياة، ٢٦ فبراير، ٢٠٠٦، ١٣.

برجَاوى، درويش. " الاختيار". المصور، ١٦ يناير، ١٩٧١، ١٤ – ١٥.

بكَّار، فاطمة. "هزيمة ١٩٦٧ فى سينما يوسف شاهين: ثلاثيات من أجل الاستيعاب" سينما (عدد خاص) ٢٤: شاهين: عصفور المشاكسة... والغضب، أبريل – مايو ٢٠٠٤، ٥٤ – ٥٧.

بهجت، أحمد رأفت. اليهود والسينما فى مصر. القاهرة: شركة القصر للنشر والدعاية والإعلان، ٢٠٠٥.

تازغرت، عثمان. "يوسف شاهين: الشيخ يعود إلى صباه". الأخبار، ١٢ نوفمبر، ٢٠٠٧، ٢٣.

توفيق، رءوف. "أهم حدث فنى فى القاهرة: العصفور". آخر ساعة، ٣ أكتوبر، ١٩٧٤، ٥٢ – ٥٥.

– "حنان وآدم فى مواجهة العولمة والإرهاب". الأخبار، ١٢ مايو، ١٩٩٩، ١٢.

– "الكلمة المناسبة فى الوقت المناسب". صباح الخير، ٢١ أغسطس، ١٩٩٧، ٣.

توفيق، سعد الدين. "من هو الذى يعتبر محمود مثلاً أعلى". الأهرام، ٦ مايو، ١٩٧١، ١١.

توما، إميل. جذور القضية الفلسطينية. بيروت: مركز الدراسات الفلسطينية، ١٩٧٢.

جبر، خالد. "فيلم يوسف شاهين الجديد: من الحب إلى الغضب"، الأخبار، ٢٥ ديسمبر، ٢٠٠٢، ١٤.

جبر، ناهد. "الناس والنيل". الكواكب، ٢ فبراير، ١٩٧١، ٣٨.

حجازى، أحمد عبد المعطى. "يوسف شاهين المواطن وشابلن الغريب". الأهرام، ٤ يونيو، ١٩٧٧، ١٨.

حسن، أمينة. "التعبير عن النجاح الاجتماعى فى السينما المصرية فى سنوات السبعينيات"، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومى للترجمة) ٢٠٠٦. (تنويه: الكتاب مؤلف فى الأصل بالفرنسية وترجمه إلى العربية سعد الطويل ونشره المجلس الأعلى للثقافة- المشروع القومى للترجمة عام ٢٠٠٦- المترجم).

الحضرى، أحمد. "نقد فيلم فجر يوم جديد". روزاليوسف، ١٢ يناير، ١٩٦٤، ٩١ - ٩٦.

الحفنى، عبد المنعم. "فى الفن والأدب والنقد". ألوان (١٩٦٣)، ١٦ - ١٧.

حليم، حلمى. "فجر يوم جديد"، المصوِّر، ١٣ يناير، ١٩٦٤، ٢٥.

الخميسى، عبد الرحمن. "من فيلم الناصر صلاح الدين". المصور، ٨ مارس، ١٩٦٣، ٤١.

خلوصى، سهام. "لموند فى حديث مع نجيب محفوظ عن سينما يوسف شاهين". فن ١١ نوفمبر، ١٩٩٦، ٣١ - ٣٢.

الخورى، چورچ إبراهيم. "فجر يوم جديد للسينما العربية" الصياد، ٢٦ فبراير، ١٩٦٤، ٣٨.

خليل، أسامة. "رؤية سياسية للعصفور". الطليعة، نوفمبر ١٩٧٤، ١٧٦ - ١٧٧.

خير، محمد. "هوليوود العرب.. كيف تقاوم الاجتياح الخليجى؟" الأخبار، ١٧ مارس، ٢٠٠٨.

خير الله، ماجدة. "المهاجر هو السبب وراء قانون الحسبة"، الأنباء الدولية، ٣٠ يونيو، ١٩٩٨، ١٦.

درويش، مصطفى. "الآخر فى الميزان" السينما والناس، ٧ أغسطس، ١٩٩٩، ٢٠ - ٢١.

- "المصير": "فشل وعلامة معيبة"، الشعب، ٣٠ سبتمبر، ١٩٩٩، ٢٤.

الدرويش، قُصى صالح. يوسف شاهين بكل صراحة: إذا قلت إنى أكره أمريكا أكون كاذبًا. "سينما (عدد خاص) ٢٤: يوسف شاهين: عصفور المشاكسة... والغضب"، أبريل - مايو ٢٠٠٤، ٦ - ٢٥.

- المصير: يوسف شاهين بين الحقيقة التاريخية وحقيقة اليوم". سينما (عدد خاص) ٢٤: يوسف شاهين: عصفور المشاكسة... والغضب، أبريل - مايو ٢٠٠٤، ٨٦ - ٨٩.

- "إسكندرية... نيويورك". سينما (عدد خاص) ٢٤: يوسف شاهين: عصفور المشاكسة... والغضب، أبريل - مايو ٢٠٠٤، ١٠٠ - ١٠٣.

الدسوقى، إبراهيم. "صراع فى الوادى". شاشتى، ٥ يونيو، ٢٠٠٣، ٦٣.

دياب، محمد. "يوسف شاهين: هذه هى الحكاية الحقيقية لفيلمى المزدوج الذى كان مختفيًا". الحياة، ١٦ يوليو، ١٩٩٩.

رشيد، عرفان. "شاب فى الحادى والثمانين يواصل صنع الأفلام وبلورة هدفه بفهم حياته". الحياة، ٢١ سبتمبر، ٢٠٠٧، ١٥.

رمزى، كمال. "الآخر يشابه فيلماً لشاهين" فن، ٢٤ مايو، ١٩٩٩، ٢٠ – ٢٢.

– "عمق الجذور.. والنظرة المنفتحة" سينما (عدد خاص) ٢٤، شاهين، عُصفور المشاكسة.. والغضب، أبريل – مايو ٢٠٠٤، ٥٨ – ٦٧.

الروبى، محمد. "مقابلة مع شاهين" الكويت، أكتوبر ٢٠٠٢، ١٠٨ – ١١٠.

زكريا، عصام. "النساء فى أفلام يوسف شاهين: قناوى يركع ويحطِّم تمثال الأم" سينما (عدد خاص) ٢٤: يوسف شاهين: عصفور المشاكسة... والغضب. أبريل – مايو ٢٠٠٤، ٨٢ – ٨٥.

– صانع المرايا. التعاون الثقافى السويدى – المصرى؛ القافلة؛ الأوروبية المتوسطية، ٢٠٠٨.

– يوسف شاهين: صانع الصور. صباح الخير، ١ مايو، ٢٠٠١، ٣٩ – ٤٦.

سعيد، محمد. "عندما انطلق العصفور" فن، ١٢ ديسمبر، ١٩٩٨، ٢٩.

السلامونى، سامى. "الأرض". الأعمال الكاملة لسامى السلامونى. تحرير يعقوب وهبى، المجلد الأول، (يوليو ٢٠٠١): ٦٨ – ٨٠. القاهرة – الهيئة العامة لقصور الثقافة.

– "الأرض.. ذكريات من الأيام الجميلة". الأعمال الكاملة لسامى السلامونى، تحرير يعقوب وهبى، المجلد الثالث (نوفمبر ٢٠٠١): ٢٧ – ٣٧. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

– "العصفور". الأعمال الكاملة لسامى السلامونى، تحرير يعقوب وهبى، المجلد الأول (يوليو ٢٠٠١): ٢٩٢: ٢٩٦. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

- "فعلاً.. إسكندرية ليه؟". الأعمال الكاملة لسامى السلامونى، تحرير يعقوب وهبى، المجلد الثانى (سبتمبر ٢٠٠١)، ٢٠٣، ٢٠٧. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

- "هل يمكن أن تؤامن هذا العبقرى؟". الأعمال الكاملة لسامى السلامونى، تحرير يعقوب وهبى، المجلد الثالث (نوفمبر ٢٠٠١): ٣٢١ – ٣٢٨. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

- "حوار حول الأرض". الأعمال الكاملة لسامى السلامونى، تحرير يعقـــوب وهبى، المجلد الأول. (يوليو ٢٠٠١): ٨١ – ٨٨. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

- "الابن الضال عاد فلن يفهمه أحد" الأعمال الكاملة لسامى السلامونى، تحرير يعقوب وهبى، المجلد الثانى (سبتمبر ٢٠٠١)، ٤٧ – ٥٠. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

- "الاختيار". الأعمال الكاملة لسامى السلامونى تحرير يعقوب وهبى، المجلد الأول (يوليو ٢٠٠١): ١١٣ – ١١٩. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

- "الاختيار.. اخيتارنا نحن". الأهرام، ١٩ يناير، ١٩٧١، ١٢.

- "إسكندرية ليه؟.. ملاحظات تفصيلية". الأعمال الكاملة لسامى السلامونى تحرير يعقوب وهبى، المجلد الثانى (سبتمبر ٢٠٠١)، ٢١٤ – ٢٢٤. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

- "الوداع يا بونابرت!" الأعمال الكاملة لسامى السلامونى تحرير يعقوب وهبى، المجلد الثالث (نوفمبر ٢٠٠١)، ٢٢٣ – ٢٢٨. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

السينما العربية والثقافة: مؤتمر الدائرة المستديرة، ٣ مجلدات. بيروت: المركز العربى للسينما والتليفزيون.

شرف الدين، درية. السياسة والسينما فى مصر ١٩٦١ - ١٩٨١. القاهـــرة: دار الشروق، ١٩٩٢.

شفيق، سليمان. "أنا قلق على الناس حتى إذا لم يكن لهم عنوان: غضب شاهين.. على الطريق". الأهالى، ١١ نوفمبر، ٢٠٠٥، ١٥.

شكرى، ج. "يوسف شاهين يتحدث عن دور السينما فى نهضتنا الاجتماعية" وطنى، ٤ أكتوبر، ١٩٥٨، ٣٢.

شميط، وليد. يوسف شاهين: حياة فى السينما. بيروت. كتب رياض الريس، ٢٠٠١.

الشناوى، طارق. "الآخر: كل تناقضات شاهين فى فيلم واحد". روزاليوسف، ١٣ مايو، ١٩٩٩، ٨٢ - ٨٣.

ـــ "آخر يوسف شاهين". الأهرام، ٤ أغسطس، ١٩٩٩، ١١.

ـــ "المخرج المهذب جداً ونقاده الحمير جداً" الوفد، ٣٠ سبتمبر، ٢٠٠١، ١٣.

شوقى، سعاد. سينما يوسف شاهين: تطور الرؤية والأسلوب. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤.

صالح. أحمد. "الأفكار لها أجنحة!" الأخبار، ٢٥ أغسطس، ١٩٩٧، ١٤.

- "هل يعود الابن الضال يوسف شاهين؟". روزاليوسف، ٦ سبتمبر، ١٩٧٤، ٢٢.

صالح، رشدى. "فيلم الناصر صلاح الدين.. وثيقة شرف لصناعة السينما العربية". آخر ساعة، ٢ مارس ١٩٦١، ٣٨ - ٣٩.

الصبان، رفيق. "شاهين والتاريخ.. وجهان لعملة واحدة". أخبار النجوم، ٢٣ أغسطس، ١٩٩٧، ٤٠.

- "إسكندرية ليه؟". أخبار اليوم، ١٢ مارس، ١٩٩٨، ٣٨.

- "ثلاث حقائق حول الاختيار". الأهرام. ٢٠ مارس، ١٩٧١، ١٢.

صبحى، عبد المنعم. "البحث عن الناس والسدّ فى فيلم يوسف شاهين" آخر ساعة، ٦ فبراير، ١٩٧٢، ٤٥ – ٤٦.

الصاوى، محمد. سينما يوسف شاهين: رحلة أيديولوچية. الإسكندرية الدار الجديدة للنشر، ١٩٩٠.

طوغان، وليد. "رأيان متناقضان حول فيلم يوسف شاهين: الإبداع بين الخداع والإخلاص والخيال. القدس العربى، ٢٢ سبتمبر، ٢٠٠٤، ١٥.

الطيار، رضا. المدينة فى السينما العربية. بيروت. المعهد العربى للدراسات والنشر، ١٩٨١.

عبد الجواد. "جريمة فنية خطيرة انكشفت هذا الأسبوع". ثقافة وفن، ٢ سبتمبر، ١٩٦٨، ١٠.

عبد الفتاح، وائل. "وجوه وأقنعة على مسرح اللذة الفكرية"، سينما (عدد خاص) ٢٤: يوسف شاهين: "عصفور المشاكسة.. والغضب"، أبريل – مايو ٢٠٠٤، ٦٨ – ٧١.

عبد العزيز، هشام. "كلما تشاهد هذا الفيلم تكتشف شيئًا جديداً، الفن السابع، سبتمبر ١٩٩٩، ٦٦.

عبد الملك، أنور." جميلة الجزائرية". الإذاعة، ٢٠ ديسمبر ١٩٥٨، ٢٦.

عبد الرسول، حسن. "العصفور على الشاشات السينمائية المصرية". أخبار النجوم، ٣ أغسطس ١٩٧٤، ٣٠.

عثمان، حسين. "فجر يوم جديد فى الميزان". الكواكب، ٢ مارس، ١٩٦٤، ٢١ - ٢٥.

عدلى، نادر. "أنا غاضب على أمريكا.. وفيلمى الجديد يتناول هذا" الأهرام، ٢٤ فبراير ٢٠٠٢، ١٤.

العريس، إبراهيم. "حول الشخصى ولغات الشخصية فى ثلاثية يوسف شاهين: بأى حال، هل تحدث عن أى شىء آخر فى السينما؟" سينما (عدد خاص) ٢٤: يوسف شاهين: "عصفور المشاكسة.. والغضب"، أبريل - مايو ٢٠٠٤، ٣٤ - ٤٥.

- يوسف شاهين، نظرة الطفل وقبضة المتمرد. القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٩.

- "يوسف شاهين يحاكى خيبة أمله الأمريكى وينتقل إلى هاملت". الحياة، ٢٢ مايو، ٢٠٠٤، ١٤.

عطية، حسن. "جذور الغضب والتمرد فى سينما شاهين" سينما (عدد خاص) ٢٤: يوسف شاهين: 'عصفور المشاكسة... والغضب'، أبريل - مايو ٢٠٠٤، ٩٠ - ٩٧.

- الرومانتيكية: يوتوبيا السينما المصرية. القاهرة: مهرجان القاهرة السينمائى الدولى. ٢٠٠٠.

عمر، حسن إمام. "عصفور يوسف شاهين". المصور، ٢٥ أكتوبر، ١٩٧٤، ١٠.

عودة، محمد. "الناس والنيل"، الأهرام، ١٢ فبراير، ١٩٧٢، ١٣.

فايد، زياد. "ثورة فى السينما المصرية". القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

فرغلى، أحمد رضوان. "فوضى فى خضم التوقعات.. يوسف شاهين يتسلى مع جمهوره". الحياة، ٧ ديسمبر، ٢٠٠٧، ١٥.

- "نجوم فوضى: اختيار الفيلم فى المسابقة تكريم له". الحياة، ٢١ سبتمبر، ٢٠٠٧، ١٤.

فرج، ألفريد. شارع عماد الدين.. حكايات الفن والنجوم. القاهرة: دار الهلال، ٢٠٠٥.

فريد، سمير. أضواء على سينما يوسف شاهين. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

- "الآخر: فانتازيا كاريكاتورية.. عن النظام العالمى الجديد". الجمهورية، ١٢ مايو، ١٩٩٩، ١٢.

- "الآخر يغضب الجمهور.. ويدفع الدين". الجمهورية، ١ سبتمبر ١٩٩٩، ١٠.

- "الأرض" السينما، ٥ يناير، ١٩٧٠، ١١ - ١٢.

- "العصفور: الشارع لنا" الجمهورية، ١٩٧٦، ١١.

- "كان من سمير فريد". الجمهورية، ١٢ يونيو، ١٩٧٢، ١٢.

- "فجر يوم جديد من وجهة نظر سايح". الجمهورية، ١٢ يناير ١٩٦٤، ١١.

- "الاختيار والبحث عن أشكال جديدة" السينما، ٢٥ مارس، ١٩٧١، ٣٦.

- مدخل إلى تاريخ السينما العربية. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.

- الموجة الجديدة فى السينما المصرية. دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٥.

- "الرسالة الطويلة للأرض" الجمهورية، ١٥ سبتمبر، ١٩٦٩، ١٢.

- "أريد التكلم عن حقيقتى وحقيقة حاضرى". الجمهورية، ١٤ أكتوبر، ١٩٧٦، ١١.

فؤاد، حسن. "فجر يوم جديد". الأهرام، ٣ فبراير، ١٩٦٤، ٨.

فوزى، ناجى. "العصفور: درس فى الحركة". قراءات خاصة فى مرئيات السينما المصرية. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة (٢٠٠٢)، ٢١٣ - ٢٤٢.

الفيشاوى، عبد الفتاح. "الفلوس والنيل". الكواكب، ٢٥ يناير، ١٩٧٢، ٣٥.

قابوس، عبد الكريم. "وداعًا بونابرت/ مرحبًا بيوسف شاهين ومرحبًا بإعادة قراءة التاريخ، الحياة السينمائية، ٢٩ مارس، ١٩٨٦، ٢ - ١٠.

القعيد، يوسف. "يوسف شاهين لم يرجع إلى أرض الواقع أو إلى العولمة المنفلتة فى الآخر". الحياة، ٣١ أغسطس، ٢٠٠١، ١٥.

لبيب، فوميل. "يوسف شاهين يقول: بنيت النجاح". الكواكب، ١٣ أكتوبر، ١٩٥٩، ١٠ - ١١.

مدانات، عدنان. "سينما تبحث عن ذاتها". دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٥.

مركز التنسيق العربى للسينما والتليفزيون (CACCT). السينما والثقافة العربية. بيروت: CACCT، ١٩٦٤.

المسناوى، مصطفى. "الأرض: يوسف شاهين يجد صوته". سينما (عدد خاص ٢٤: يوسف شاهين: عصفور المشاكسة... والغضب، أبريل - مايو ٢٠٠٤، ٤٦ - ٤٨.

مظلوم، لينا. "سكوت.. شاهين يتكلم". رؤيتنا للعولمة تقودنا إلى كارثة". القاهرة، ٤ سبتمبر، ٢٠٠١، ٢٦.

منصور، محمد. "يوسف شاهين: ملامح وظلال" الحياة السينمائية، صيف ١٩٩٥، ١٧٦ - ١٨٥.

موسى، محمد. "سبتمبر ١١ ليوسف شاهين يشن الجدل فى فينسيا وباريس". الأهرام، ١١ سبتمبر، ٢٠٠٢، ٩.

نديم، سعد. "جميلة الجزائرية". المساء، ٢٤ نوفمبر، ١٩٥٨، ٧.

النحاس، هاشم. الهوية القومية فى السينما العربية. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

نصرى، سمير. "شاهين شاعر الجماهير: من بابا أمين إلى إسكندرية ليه". سينما (عدد خاص) ٢٤: يوسف ساهين: عصفور المشاكسة... والغضب، أبريل - مايو، ٢٠٠٤، ٧٢ - ٧٩.

نظمى، إيريس. "عندما نمثل شخصية غير شخصيتنا". الكواكب، ١٩ يناير، ١٩٧١، ٢٧.

النقاش، رجاء. "اتهامات وردود.. وقُبلة". الكواكب، ٩ أكتوبر ٢٠٠١، ١٦ - ١٧.

نمر، فاطمة. "تمرد ضد الحلم الأمريكى". العربى، ٢٣ مايو، ٢٠٠٤، ١٩.

نور الدين، ماجدة. "شاهين يفتح النار: يغسلون أموالهم فى السينما المصرية". كلام الناس، ١٠ يناير، ٢٠٠٣، ٥٠ - ٥١.

ونّوس، ناصر. "صورة ابن رشد فى المصير". صيف ١٩٩٨، ٧٨ - ٨٤.

يوسف، أحمد. "إسكندرية كمان وكمان ليوسف شاهين والسينما الباحثة عن الحرية". فى السينما المصرية وحقوق الإنسان تحرير هاشم النحاس، ٢٧ - ٣٣. القاهرة: مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان.

- يوسف شاهين: عصفور المشاكسة.. والغضب سينما (عدد خاص) ٢٤، أبريل
- مايو ٢٠٠٤.

يوسف، خالد. المصرى اليوم، ٨ مايو، ٢٠٠٩، ١.

يوسف، يوسف. قضية فلسطين فى السينما العربية. بيروت. المعهد العربى للدراسات والنشر، ١٩٨٠.

٢- باللغة الأجنبية

Abdel-Malek, Kamal. *The Rhetoric of Violence: Arab-Jewish Encounters in Contemporary Palestinian Literature and Film*. New York: VHPS Palgrave, 2005.

Aldrich, Robert. *Colonialism and Homosexuality*. London and New York: Routledge, 2003.

Alexander, Livia. "Is There a Palestinian Cinema? The National and Transnational in Palestinian Film Production." In *Palestine, Israel, and the Politics of Popular Culture*, edited by Rebecca L. Stein and Ted Swedenburg. Durham and London: Duke University Press, 2005, 281–301.

Amghai, Mohammed. "Le cinéma arabe : Il s'impose enfin." *El-Moudjahid* 3, no. 102 (1973): 8–10.

Arasoughly, Alia, ed. *Screens of Life: Critical Film Writing*. Quebec: World Heritage Press, 1996.

Armbrust, Walter. "Bourgeois Leisure and Egyptian Media Fantasies." In *New Media and the Muslim World: The Emerging Public Sphere*, edited by Dale Eickelman and Jon Anderson, 102–128. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

_____. "Colonizing Popular Culture or Creating Modernity? Architectural Metaphors and Egyptian Media." In *Middle Eastern Cities, 1900–1950*, edited by Hans Chr. Korsholm Nielsen and Jakob Skovgaard-Petersen, 20–43. Aarhus, Denmark: Aarhus University Press, 2001.

_____. "Egyptian Cinema." *Society for Visual Anthropology Section of the American Anthropological Association* (December 1997), 132–53.

_____. "Egyptian Cinema On Stage and Off." In *Off Stage/On Display: Intimacy and Ethnography in the Age of Public Culture*, edited by Andrew Shryock, 42–68. Palo Alto: Stanford University Press, 2004.

_____. "Farid Shauqi. 'Tough Guy, Family Man, Cinema Star.'" In *Imagined Masculinities: Male Identity and Culture in the Modern Middle East*, edited by Mai Ghassoub and Emma Sinclair-Webb, 199–226. London: Saqi Books, 2000.

———. "The Golden Age before the Golden Age: Commercial Egyptian Cinema before the 1960s." In *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*, edited by Walter Armbrust, 292–327. Berkeley: University of California Press, 2000.

———. "The Impact of the Media on Egyptian Music." In *Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East*, vol. 6, edited by Virginia Danielson, Dwight Reynolds, and Scott Marcus, 233–42. New York: Routledge, 2002.

———. "Islamists in Egyptian Cinema." *American Anthropologist* 104, no. 3 (2002): 922–30.

———. "Manly Men on the National Stage (and the Women Who Make Them Stars)." In *Histories of the Modern Middle East: New Directions*, edited by Ursula Wokoeck, Hakan Erdem, and Israel Gershoni, 247–78. Boulder: Lynne Rienner Publishers, 2002.

———. *Mass Culture and Modernism in Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

———, ed. *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*. Berkeley: University of California Press, 2000.

———. "New Cinema, Commercial Cinema, and the Modernist Tradition in Egypt." *Alif: Journal of Comparative Poetics* 15 (1995): 81–129.

———. "Popular Culture and the Decline of the Egyptian Middle Class." *The Journal of the International Institute* 3, no. 3 (Spring–Summer 1996): 8–9.

———. "The Rise and Fall of Nationalism in the Egyptian Cinema." In *Social Constructions of Nationalism in the Middle East*, edited by Fatma Müge Göçek, 217–50. New York: SUNY Press, 2002.

———. "Terrorism and Kabab: A Capra-esque View of Modern Egypt." In *Images of Enchantment: Performance, Art, and Image of the Middle East*, edited by Sherifa Zuhur, 35–59. Cairo: The American University in Cairo Press, 1998.

———. "Transgressing Patriarchy: Sex and Marriage in Egyptian Film," *Middle East Report* 206 (Spring 1998): 29–31.

———. "Veiled Cinema." *Visual Anthropology* 10, nos. 2 and 4 (1998).

———. "When the Lights Go Down in Cairo: Cinema as Secular Ritual," *Visual Anthropology* 10 (1998): 2–4.

Armes, Roy. *African Fimmaking: North and South of the Sahara*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

_____. *Dictionary of North African Filmmakers/Dictionnaire des cinéastes du Maghreb*. Paris: Editions ATM, 1996.
_____. *Postcolonial Images: Studies in North African Film*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.
_____. *Third World Film Making and the West*. Berkeley: University of California Press, 1987.
_____. "Youssef Chahine and Egyptian Cinema." *Framework* 14 (1981): 12–15.
_____, ed. "Youssef Chahine." In *Third World Film Making and the West*, 243–54. Berkeley: University of California Press, 1987.

Asfour, Nana. "The Politics of Arab Cinema: Middle Eastern Filmmakers Face up to Their Reality." *Cineaste* 1 (2000): 46–48.
Ashcroft, B., G. Griffith, and H. Tiffin, eds. "Introduction," in *The Post Colonial Reader*, 321. London and New York: Routledge, 2006.
Assadi, Ginger. "Upholding the Palestinian Image in Israeli Cinema: an Interview with Mohammad Bakri." *Cineaste* 4 (2004): 41–43.

de Baeque, Antoine. "Alexandrie; encore et toujours." *Cahiers du cinéma* 434 (July–August 1990): 64–66.
_____. "Chahine, destin croisé." *Cahiers du cinéma* 517 (October 1997): 28–29.
_____. "Dans le regard de Cannes: la catastrophe." *Cahiers du cinéma* 433 (June 1990): 68–71.
_____. "*Le destin*," *Cahiers du cinéma* 514 (June 1997): 21.
Baker, Raymond. "Combative Cultural Politics: Film, Art and Political Spaces." *Journal of Comparative Poetics* 15 (1995): 6–38.

Benali, Abdelkader. *Le cinéma colonial au Maghreb: L'imaginaire en trompe-l'œil*. Paris: Editions du Cerf, 1998.

Berenice, Raymond. "Everyday Desire." *Sight and Sound* 8 (August 1997): 20.
Bergmann, Kristina. "Youssef Chahine," *Du* 7–8 (July–August 1994): 143–45.
Bernstein, Matthew, and Gaylyn Studlar. *Visions of the East: Orientalism in Film*. London and New York: I.B. Tauris, 1997.
Bhatty, Robin. "Islamic Fundamentalism at War against America: New Documentaries on Religion and Politics in the Islamic World." *Cineaste* 2 (2002): 20–26.

Bory, Jean-Louis. "Les géorgiques arabes." *Cahiers du cinéma* 506 (October 1996): 42.

Bosseno, Christian, ed. *Youssef Chahine L'Alexandrin*. Paris: CinemAction 33/Cerf, 1985.

_____. Khaled Osman, and Mona de Pracontal. "Youssef Chahine." *La revue du cinéma* 400 (December 1984): 103–18.

_____. "Immigrant Cinema: National Cinema—The Case of Beur Film." In *Popular European Cinema*, edited by Richard Dyer and Ginette Vincendeau, 47–57. London and New York: Routledge, 1992.

Boughedir, Ferid. "Youssef, le fondateur," *Cahiers du cinéma* 506 (October 1996): 40–41.

Bouzid, Nouri. "New Realism in Arab Cinema: The Defeat Conscious Cinema." In "Arab Cinematics: Toward the New and the Alternative." *Alif: Journal of Comparative Poetics* 15 (1995): 242–50.

Bresheeth, Haim. "Telling the Stories of Heim and Heimat: Home and Exile in Recent Palestinian Films and Iconic Parable of the Invisible Palestine." *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 1 (2002): 24–39.

"Cannes," *Cahiers du cinéma* 514 (June 1997): 19–49.

Carter, Sandra. "Moroccan Cinema: What Moroccan Cinema?" Unpublished PhD thesis, University of Texas at Austin, 1999.

"Chahine et Septembre 11." *Cahiers du cinéma* 571 (September 2002): 13.

Chahine, Youssef. *Le Destin*. Paris: Cahiers du cinéma/L'Etoile, 1997.

Cinémathèque Québécoise/Musée du Cinéma. *A propos du cinéma égyptien*. Québec: Agence de coopération culturelle et technique, 1984.

Cluny, Claude-Michel. "Chahine Yussif." In *Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes*, 161–72. Paris: Sindbad, 1978.

Cooley, John K. *Unholy Wars: Afghanistan, America and International Terrorism*. London: Pluto Press, 2000.

Cyr, Helen W. *The Third World in Film and Video*. Metuchen: Scarecrow Press, 1991.

Daney, Serge. "L'Alexandrie, encore et toujours." *Cahiers du cinéma* 431/432 (May 1990): 44–47.
Danielson, Virginia. *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
Darwish, Adel. "Youssef Chahine: An Intellectual for the Masses," *The Middle East* 157 (November 1987): 11–14.
Darwish, Mustafa. *Dream Makers on the Nile: A Portrait of Egyptian Cinema*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1998.
Dikeleman, Dale F. and Jon W. Anderson, eds. *New Media in the Muslim World: The Emerging Public Sphere*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.
Donmez-Colin, Gonul. *Women, Islam and Cinema*. London: Reaktion Books, 2004.
Dougherty, Roberta L. "Badi'a Masabni, Artiste and Modernist: The Egyptian Print Media's Carnival of National Identity." In *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*, edited by Walter Armbrust, 243–68. Berkeley: University of California Press, 2000.
Downing, John D.H., ed. *Film & Politics in the Third World*. Brooklyn: Autonomedia, 1987.
Downs, Susannah. "Egyptian Earth between the Pen and the Camera: Youssef Chahine's adaptation of Abd al-Rahman al-Sharqawi's *al-Ard*." *Journal of Comparative Poetics* 15 (1995): 153–77.
Dunne, Bruce W. "Sexuality and the 'Civilizing Process in Modern Egypt," Unpublished PhD thesis. Washington, D.C.: Georgetown University, July 1996.
Dwyer, Kevin. *Beyond Casablanca: M.A. Tazi and the Adventure of Moroccan Cinema*. Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
Eke, Maureen N., K. Harrow, and E. Yewah, eds. *African Images: Recent Studies and Text in Cinema*. Eritrea and New Jersey: Africa World Press, 2000.
"Entretien avec Youssef Chahine." *Cahiers du cinéma* 310 (1980): 21–25.
Fargeon, Michael. "Yousef Chahine." *UNESCO Courier* 9 (September 1997): 47–53.

Farid, Samir. "Periodization of Egyptian Cinema. "In *Screens of Life: Critical Film Writing*, edited by Alia Arasoughly, 1-18.Quebec: World Heritage Press, Quebec, 1996.

_____. "Three Perspectives on Arab Cinema." *Journal of Middle Eastern Literatures* 2 (2000): 275–82.

Farmer, Henry Gerge. *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*. New York: Beaufort Books. 1988.

Fawal, Ibrahim. *Youssef Chabine*. London: British Film Institute, 2001.

Feinstein, Howard. "Arab Films at Pisaro." *Cineaste* 2 (1993): 42–43.

Foucault, Michel. *Language, Counter Memory, Practice*. Ithaca, NY: Cornell University Press: 1980.

Frodon, Jean-Michel, ed. *Au Sud du Cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 2005.

Gertz, Nurith and George Khleifi. *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

Ghali, Noureddine. "Reflets et mirages du cinéma égyptien." *Jeune cinéma* 83 (December 1984–January 1985):1–8.

Ghassoub, Mai, and Emma Sinclair-Webb, eds. *Imagined Masculinities: Male Identity and Culture in the Modern Middle East*. London: Saqi Books, 2000.

Giavarini, Laurence. "*Le Caire*," *Cahiers du cinéma* 448 (October 1991): 87.

Gilbert, Helen. "Dance, Movement and Resistance" in *The Post-Colonial Studies Reader* edited by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, 341–45. London and New York: Routledge: 2006.

Gordon, Joel. "Becoming the Image: Words of Gold, Talk Television, and Ramadan Nights on the Little Screen." *Visual Anthropology* 10 (1997): 247–63.

_____. "Class-crossed Lovers: Popular Film and Social Change in Nasser's New Egypt." *Quarterly Journal of Film and Video* 4 (2001): 385–96.

_____. "Days of Anxiety/*Days of Sadat*: Impersonating Egypt's Flawed Hero on the Egyptian Screen." *Journal of Film and Video* 54/2–3 (2002): 27–42.

_____. "Film, Fame, and Public Memory: Egyptian Biopics from Mustafa Kamil to *Nasser 56*." *International Journal of Middle East Studies* 31 (1999): 61–79.

_____. "Golden Boy turns Bete Noire: Crossing Boundaries of Unscripted Television in Egypt." *Journal of Middle Eastern and North African Intellectual and Cultural Studies* 1 (2001): 1–18.

———. "Nasser 56/Cairo 96: Reimaging Egypt's Lost Community." In *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*, edited by Walter Armbrust, 161–81. Berkeley: University of California Press, 2000.

———. "The Nightingale and the Ra'is: 'Abd al-Halim Hafiz and Nasserist Longings." In *Rethinking Nasserism: Revolution and Historical Memory in Modern Egypt*, edited by Elie Podeh and Onn Winckler, 307–23. Gainesville: University Press of Florida, 2004.

———. *Revolutionary Melodrama: Popular Film and Civic Identity in Nasser's Egypt*. Chicago: The Center for Middle Eastern Studies and MEDOC, University of Chicago, 2002.

———. "With God on Our Side: Scripting Nasser's Free Officer Mutiny." In *Rebellion, Repression, Reinvention: Mutiny in Comparative Perspective, edited by* Jane Hathaway, 253–72. New York: Praeger Publishers 2001.

Hadji-Moussa, Rahiba. "The Locus of Tension: Gender in Algerian Cinema," in "With Open Eyes: Women and African Cinema," edited by Kenneth W. Harrow, special issue of *Matatu: Journal for African Culture and Society* 19 (1997), 45–66.

Hafez, Kai, ed. *Mass Media, Politics, and Society in the Middle East*. Cresskill: Hampton Press, 2001.

Hajjaj, Nasreddine. "Youssef Chahine: The Experience of a Leading Filmmaker." *Index on Censorship* 10, no. 4 (1981): 39–40.

Harrow, Kenneth, ed. *African Cinema: Postcolonial and Feminist Readings*. Eritrea and New Jersey: Africa World Press, 1999.

Hennebelle, Guy. "Arab Cinema." *Merip Reports* 52 (November 1976): 3–12.

———. "Youssef Chahine, ou la quête d'un style nouveau." In "Les cinémas africains en 1972," edited by Guy Hennebelle. *L'Afrique littéraire et artistique*, no. 20.

Hesse, Reinhard. "Egyptian Intelligentsia Fights Back." *World Press Review* 2 (February 1995): 5–6.

Hillauer, Rebecca. *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2005.

Hourani, Albert. *A History of the Arab Peoples*. Boston: Harvard University Press, 1991.

Hutcheon, Linda. "Circling the Downspout" in *The Post-Colonial Studies Reader*, edited by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, 130–35. London and New York: Routledge, 2006.

Jayyusi, Salma Khadra, and Manuela Marin. *The Legacy of Muslim Spain (Handbook of Oriental Studies: The Near and Middle East)*, vol. 12, 1992.

Jonassaint, Jean, ed., "Chahine et le cinéma égyptien." *Derives* 43 (1984), 23–27.

Kaja, Jum'a, and Bashar Ibrahim. *Abd al-Nasser wa-l-sinima: bahth fi ishkaliyyat al-ru'ya*. Beirut: Dar al-Tariq li-l-Dirasat al-Thaqafiya wa-l-Nashr, 2004.

Kamel, Saad. "*Fajr yawm jidid.*" *Akhbar al-yawm*, August 22, 1964, 9.

Kassem, Mahmoud. "Sirat al-fannan al-dhatiya fi-l-sinima al-'arabiya." *Alif: Journal of Comparative Poetics* 15 (1995): 22–37.

Kehr, Dave. "The Waters of Alexandria: The Films of Youssef Chahine." *Film Comment* (November–December 1996): 23–27.

Khan, Mohammad. *An Introduction to Egyptian Cinema*. London: Informatics, 1969.

Khatib, Lina. *Filming the Modern Middle East: Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*. London: I.B. Tauris, 2006.

Khayati, Khemais. "Bonaparte et le Moineau." *Télérama* 1814 (20–26 October 1984): 30–33.

Khouri, Malek. "Anxieties of Fundamentalism and Postcolonial Modernist Resistance: Youssef Chahine's *Al Maseer* (The Destiny)." *CineAction* 69 (Spring 2006): 12–23.

_____. "Arab Cinema: Landmarks and Emergences." In *Schirmer Encyclopedia of Film*, vol. 1, edited by Barry Keith Grant, 97–104. Farmington Hills: Thomson Gale, 2006.

_____. "Origins and Patterns in the Discourse of New Arab Cinema." *Arab Studies Quarterly* 27, no. 1/2 (Winter–Spring 2005): 1–20.

Khoury, Gabriel. "Visite de la maison Chahine." *Cahiers du cinéma* 506 (October 1996): 22.

Kieffer, Anne. "Youssef Chahine: Un homme du dialogue" and "Adieu Bonaparte, ou le respect de l'autre." *Jeune cinéma*, no. 168 (July–August 1985): 1–5.

Kiernan, Maureen. "Cultural Hegemony and National Film Language: Youssef Chahine." *Alif: Journal of Comparative Poetics* 15 (1995): 130–52.
Klawans, J., B. Stwart, and K. Parnassus. "Nine Views in a Looking Glass: Film Trilogies by Chahine, Gitai and Kiarostami." *Poetry in Review* 112 (2001): 220–31.
Kuzniar, Alice. *The Queer German Cinema.* Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2000.
Lagrange, Frederic. "Male Homosexuality and Modern Arabic Literature." In *Imagined Masculinities: Male Identity and Culture in the Modern Middle East,* edited by Mai Ghassoub and Emma Sinclair-Webb, 168–98. London: Saqi Books, 2000.
Landau, Jacob M. *Studies in the Arab Theatre and Cinema.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1958.
Larcher, Jonne. "Un jour, le Nil." *Cahiers du cinéma* 536 (June 1999): 72–73.
Leaman, Oliver, ed. *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film.* New York: Routledge, 2001.
Le Peron, Serge. "Le Syndrome Alexandrie." *Cahiers du cinéma* 310 (1980): 18–20.
Malkmus, Lizbeth. "A Desk Between Two Borders." *Framework* 29 (1985): 17–29.
Malkmus, Lizbeth and Roy Armes. *Arab and African Film Making.* London: Zed Books, 1991.
Mar'a (New York), three supplements to *Cineaste,* 1970–80.
Marks, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.* Durham: Duke University Press, 1999.
_____. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
Martin-Barbero, Jesus. *Communication, Culture and Hegemony: From the Media to Mediations (Communication and Human Values).* Newbury Park, CA: Sage Publications, 1993.
Massad, Joseph. "Art and Politics in the Cinema of Youssef Chahine." *Journal of Palestine Studies* 2 (Winter 1999): 77–93.
_____. *Desiring Arabs.* Chicago: University of Chicago Press, 2007.

McDougall, Russell. "The Body as Cultural Signifier." In *The Post-Colonial Studies Reader*, edited by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, 360-340. London: Routledge: 2006.
Menicucci, Garay. "Unlocking the Arab Celluloid Closet: Homosexuality in Egyptian Film." *Middle East Report* 206. www.merip.org/mer/mer206/egyfilm.htm.
Meyer, Doris, ed. *Lives on the Line: The Testimony of Contemporary Latin American Authors.* Los Angeles: University of California Press: 1988.
Moustaki, Elisabeth. *Youssef Chahine: L'Alexandrin.* Cologny, Swisse: Amicale Alexandrie Hier et Aujourd'hui, 1998.
Mulvey, Laura. "Moving Bodies." *Sight and Sound* 3 (March 1995): 18–20.
Murray, Stephen O and Will Roscoe. *Islamic Homosexualities: Culture, History, and Literature.* New York: New York University Press, 1997.
Naaman, Dorit. "Orientalism as Alterity in Israeli Cinema." *Cinema Journal* 4 (Summer 2001): 36–53.
Naficy, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking.* Princeton: Princeton University Press, 2001.
Nasrallah, Yousry. "Chahine, encore et toujours." *Cahiers du cinéma* 506 (October 1996): 31–32.
Nazarenko, Jean-Marie. "Alexandrie, Toujours." *Cahiers du cinéma* 427 (January 1990): 9.
Nieuwkerk, Karin van. *"A Trade Like Any Other": Female Singers and Dancers in Egypt.* Austin: University of Texas Press, 1995.
Paech, Joachim. *Litartur und Film*, Stuttgart: Metzlersche J.B. Verlagsb, 1997.
"Penser Ciné, Youssef Chahine." *Cahiers du cinéma* 448 (May 1991): 19.
Pick, Zuzanna. "The Politics of Modernity in Latin America." *CineAction* 43 (1994): 39–51.
"Produire Chahine; propos de Humbert Balsan, Cedric Anger. Thierry Jousse." *Cahiers du cinéma* 506 (October 1996): 34–35.
Radwan, Noha. "Youssef Shahin: A Free Man in the Dragon's Den." *Middle East Times*, September 1997, 47–53.
"Revue de presse égyptienne." *Cahiers du cinéma* 506 (1996): 43.

Reynand, Bonice. "Everywhere Desire." *Sight and Sound* 7 (August 1997): 20–23.

Robinson, David. "Tashlin and other Pleasures." *Sight and Sound* 4 (September 1994): 5.

Sadiki, Larbi. *The Search for Arab Democracy: Discourses and Counter-Discourses.* New York: Columbia University Press, 2004.

Sadoul, George. *The Cinema in the Arab Countries.* Beirut: Arab Film and Television Centre/UNESCO, 1966.

Said, Edward W. "Orientalism," in *The Post-Colonial Reader*, edited by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, 87–91. London and New York: Routledge, 2003.

_____. *The Question of Palestine.* London: Routledge and Kegan Paul, 1980.

_____. *The World, the Text, and Critic.* Boston: Harvard University Press, 2006.

Said, S.F. "Island of Silences." *Sight and Sound* 6 (1995): 22–24.

Salmane, Hala, Simon Gartog, and David Wilson. *Algerian Cinema.* London: British Film Institute, 1976.

Salti, Rasha, ed. *Insights into Syrian Cinema: Essays and Conversations with Contemporary Filmmakers.* New York and Sao Paolo: Arteeast and Rattapallax Press, 2006.

Salvin, David Henry. *Colonial Cinema and Imperial France, 1919–1939.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

Samak, Qussai. "The West as Seen Through the Arab Cinema." *Mar'a* 1, no. 2 (supplement to *Cineaste* 9, no. 4, Fall 1979): 32–35.

Schwartz, Stephen, *The Two Facs of Islam: The House of Sa'ud from Tradition to Terror.* New York: Doubleday, 2002.

Semmerling, Tim Jon. *"Evil" Arabs in American Popular Film: Orientalist Fear.* Houston: University of Texas Press, 2006.

Shaheen, Jack. *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies People.* Ithaca: Olive Branch Press, 2001.

Shafik, Viola. *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class, and Nation.* Cairo and New York: The American University in Cairo Press, 2007.

_____. *Arab Cinema: History and Cultural Identity.* Cairo: The American University in Cairo Press, 1998.

Shebl, Mohamed. "Youssef Chahine: The Prodigal Son." *Al-Ahram Weekly*, March 17–23, 1994, 16.
Shohat, Ella and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. London: Routledge, 1994.
Shohat, Ella, ed. *Talking Visions: Multicultural feminism in a transnational age*. Cambridge: MIT Press, 1998.
_____. *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. Austin: University of Texas Press, 1989.
Shohini, Chaudhuri. *Contemporary World Cinema: Europe, the Middle East, East Asia and South Asia*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.
Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*. New York: Blackwell Publishing/ New York University, 2000.
Stein, Rebecca L., and Ted Swedenburg, eds. *Palestine, Israel, and the Politics of Popular Culture*. Durham and London: Duke University Press, 2005.
Stollery, Martin. "Masculinities, Generations, and Cultural Transformation in Contemporary Tunisian Cinema." *Screen* 42, no. 1 (2001): 49–63.
Tarr, Carrie. "Questions of Identity in Beur Cinema: from *Tea in the Harem* to *Cheb*." *Screen* 32, no. 4 (1993): 321–42.
Tazghat, Uthman. "Impression de tournage." *Cahiers du cinema* 390 (December 1986): 8-9. Techiné, André. "Un baroque cinématographique." *Cahiers du cinema* 506 (1996): 38-39.
Tesson, Charles. "*Le Destin*." *Cahiers du cinéma* 517 (October 1997): 30–34.
Thierry, Jousse. "Le monde de Chahine." *Cahiers du cinéma* 506 (October 1996): 4–7.
_____. "Youssef Chahine face à l'Egypte." *Cahiers du cinéma* 489 (March 1995): 30–34.
_____. "Youssef Chahine: 'Les Cahiers m'ont aidé face à mon gouvernment.'" *Cahiers du cinéma* 556 (April 2001): 18–19.
Thierry, Jousse and Jean-Marc Lelanne. "Le spectacle et la vie: entretien avec Youssef Chahine." *Cahiers du cinéma* 506 (October 1996): 8–30.
Thierry, Jousse, Cedric Anger, and Emmanuel Burdeau. "Filmographie." *Cahiers du cinéma* 506 (October 1996): 48–66.
Thoraval, Yves. "Youssef Chahine, ou le renouveau permanent." In *Regards sur le cinéma égyptien*, edited by Yves Thoraval 26–31. Beirut: Dar al-Mashriq, 1975.

Tlatli, Moufida. "Moving Bodies." *Sight and Sound* 5 (March 1995): 18–20.
_____. "La Saison des hommes." *Sight and Sound* 7 (1993): 38–39.
Toubiana, Serge. "Balles Neuves." *Cahiers du cinéma* 514 (June 1997): 19.
_____. "Chahine à la conquête de Bonaparte." *Cahiers du cinéma* 364 (October 1984): 60–66.
_____. "Entretien avec Youssef Chahine." *Cahiers du cinéma* 431/432 (May 1990): 48–50.
_____. "*Le sixième jour.*" *Cahiers du cinéma* 390 (December 1986): 4–7.
Tournes, Andrée. "Interview with Youssef Chahine." *Framework* 14 (1981): 11–12.
Vatrican, Vincent. "J'ai toujours pensé que le cinéma était un instrument de pensée" *Cahiers du cinéma* 490 (April 1995): 70–75.
_____. "*L'émigré.*" *Cahiers du cinéma* 489 (March 1995): 28–29.
Vitalis, Robert. "American Ambassador in Technicolor and Cinemascope: Hollywood and Revolution on the Nile." In *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*, edited by Walter Armbrust, 269–91. Berkeley: University of California Press, 2000.
Walid, Mohamed. "Youssef Chahine: le pari de l'intelligence." *Adhoua* 3 (January–March 1981): 9–15.
Whitaker, Brian. *Unspeakable Love: Gay and Lesbian Life in the Middle East*. Los Angeles: University of California Press, 2006.
White, Jerry. "Children, Narrative and Third World Cinema in Iran and Syria." *Canadian Journal of Film Studies* 1 (Spring 2002): 78–97.
Woffenden, Richard. "Eyes Wide Open." *Cairo Times*, April 29, 2004, 16–19.
Wright, J., and Everett Rowson, eds. *Homoeroticism in Classical Arabic Literature*. New York: Columbia University Press, 1997.
Yosef, Raz. *Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema*. Piscataway: Rutgers University Press, 2004.
Zalaffi, Nicoletta. "Sous le signe de Shakespeare." *Images et son* 298 (September 1975): 15–16.
Zuhur, Sherifa. *Images of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle East*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1998.

المؤلف فى سطور:

مالك خورى

- رئيس قسم فنون الأداء والفنون البصرية ومدير برنامج السينما بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.
- ولد فى بيروت – لبنان، وانتقل مع أسرته إلى كندا أواخر سبعينيات القرن الماضى إثر اندلاع الحرب الأهلية اللبنانية، حيث درس وعاش وعمل حتى عام ٢٠٠٨، فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة.
- حصل على الدكتوراه فى وسائل الاتصال من جامعة ماك چيل فى مونتريال بكندا.
- نشر دراسات عن السينما الكندية، وتمثيلات الطبقة الاجتماعية فى السينما، ونظرية السينما فيما بعد الاستعمار، والسينما العربية الجديدة.
- بالإضافة إلى كتابه هذا، المترجم إلى العربية عن سينما يوسف شاهين والصادر بالإنجليزية عام ٢٠١٠ عن الجامعة الأمريكية، تشمل كتبه الأكاديمية المنشورة بالإنجليزية العنوانين التاليين:

* Filming Politics: Communism and The Portrayal of The Working Class At The National Film Board of Canada, 1939-1946. (University of Calgary Press, 2007).

* Working on Screen: Representation of the Working Class in Canadian Cinema (Co-edited with Darrell Varga University of Toronto Press, 2006).

- ينشر مقالاته فى مجلات أكاديمية عالمية مختلفة، من بينها:

The Journal of Comparative Studies of Asia, Africa and The Middle East, CineAction, Nature, Arab Studies Quarterly.

المترجم فى سطور:

حسين بيومى

ناقد سينمائى ومترجم

- نشر الكثير من المقالات والدراسات المؤلفة والمترجمة فى دوريات ومجلات وصحف مصرية وعربية، وفى كتب بالاشتراك مع آخرين.
- صدرت له كراستان سينمائيتان عن مهرجان القاهرة السينمائى الدولى عامى ١٩٩٢، ١٩٩٤ عن الفنانة ماجدة الصباحى والفنان فريد شوقى، على التوالى.
- صدر له كتاب الرقابة على السينما: "القيود والحدود" (إعداد وتقديم) عام ٢٠٠٢ من جمعية نقاد السينما المصريين.
- صدرت له الترجمات التالية:

● دوستويفسكى (وعالمه الروائى): تأليف ڤ. برميلوف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.

● آلة الطبيعة: الإيكولوچيا من منظور تطورى، تأليف بول إيرليش، المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومى للترجمة، مصر عام ٢٠٠٠.

● المجلد الأول من كتاب أفلام ومناهج، تحرير بيل نيكولز، فى ثلاثة أجزاء:

الجزء الأول: النقد السياقى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، ٢٠٠٥.

الجزء الثانى: نقد الشكل، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، ٢٠٠٥.

الجزء الثالث: النظريات، المركز القومى للترجمة، المشروع القومى للترجمة، ٢٠٠٧.

- كما راجع كتاب:

● كوكب الأرض: نقطة زرقاء باهتة، رؤية لمستقبل الإنسان فى الفضاء، تأليف كارل ساجان، ترجمة: د. شهرت العالم، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت، العدد ٢٥٤، فبراير ٢٠٠٠م.

التصحيح اللغـوى: **محمود الطبلاوى**
الإشــراف الفنــى: **حسن كامل**